





DVIE RADNJE

O UMJETNOSTI

PRIOBĆUJE

Dr. IZIDOR KRŠNJAVI
SLIKAR.

U ZAGREBU 1876

TISKOM DIONIČKE TISKARE.

(Pisac si pridržaje pravo prevoda u druge jezike.)



PREUZVIŠENOMU GOSPODINU

J. J. STROSSMAYERU

PISAC.

Sadržaj.

O slikovnoj ljepoti.

Predgovor . . . . , . 3

Uvod:

I. Krasnoslovje idealizma i realizma . 7
II. Koren protivštine tih dvaju sustava. 17
III. O sadržaju umjetnine i posljedicah sadržajnoga krasnoslovja 25

Prvi dio. O slogu.

IV. O zakonih sloga 34
V. O simetriji 38
VI. O razmjernosti 45
VII. O kolikovstvenoj savršenosti . . . 50
VIII. O ideji protustavbe 54
IX. O ravnovažju 57
X. O stylu 60

Drugi dio. O svjetlosjeni.

XI. O svjetlosjeni 66
XII. O jedinstvu 71

XIII. O skladu i izravnanju nesklada . . 77
XIV. O stylu svjetlosjene 84
XV. O bojadisanoj svjetlosjeni 89
Treći dio. O bojah.
XVI. O bojah 93
XVII. O prelazu, o bojah Newtonskih krugova, komplementarnih, toplih i hladnih bojah 99
XVIII. O protustavbi 106
XIX. Velika važnost kolorita 114
XX. O korektnosti. Merochromia . . . 119
XXI. O karakterističnosti 123
XXII. Konac 131
Giovan Bapt. Tiepolo.
Predgovor 135
Izvori i pomoćne knjige 137
Razprava 141

O SLIKOVNOJ LJEPOTI.

PREDGOVOR.

Pišem o slikovnoj ljepoti nu moram ponajprije kazati zašto; jer znadem da će tko to pitati, čemu li nam takova razprava rabi.

Podignućem sveučilišta riešeno je temeljno pitanje, čega nam nuždnije treba: gojitbe svih struka znanosti ili širenja samo jednostranoga naobraženja. Valja mi indi pokazati u koliko je razprava o slikovnoj ljepoti vriedna, da ju znanost uvaži.

Dugo sam razmišljao, kako da rečem ono što reći želim. Svakomu se piscu hoće,

il bi mu se bar htjeti imalo, da ga što više ljudi čita, a ti da ga što bolje razumiju — tako i meni. Želio bih dakle pisati o svojem premetu tako, da i onoga uvedem u svoje misli, koj se mojim predmetom nije bavio. Tomu bi pako trebalo zasegnuti vrlo u široko, napisati debelu knjigu, a popratiti ju sa kojom stotinom slika. Za sada toga poduzimati nemogu, već mi se ovaj put valja zadovoljiti manjim brojem čitalaca, kod kojih predpostavljam poznavanje Herbartove filozofije i najvažnijih umjetnina slikarstva bar po bakrorezih.

Realistični krasnoslovci veliku su si zaslugu stekli iztriebivši krive nazore iz praktične filozofije, ali sami još nestvoriše sveobće priznane estetike. Zimmermanov pokus velezaslužan je, ali neznavši izbjeći Herbartom pokazane pogibelji, stvorio je toli abstraktnih pojmova, da o njih valja rieč Herbartova, koj takovo izvadjanje „šupljim čunjkom" naziva, te veli da valja proniknuti u sadržaj pojma. Po primjeru glasbe valja za svaku umjetnost stvoriti pravila iz nutarnjih svojstva njezinih a tek na temelju tih teorija umjetnosti — krasnoslovlje.

Napisah evo rezultate svoga razmišljanja i izkustva, da tim doprinesem svoj dio budućoj konačnoj estetici.

To je znanstveno znamenovanje predmeta moje radnje, koju strukovnjakom priobćujem.

U Rimu o božiću 1875.

Dr. Izidor Kršnjavi.

„Istina se nedojimlje slušatelja neposredno svojom istinitošću, nego odnošajem u kojem je ona prema ukupnim dosadašnjim mu mislim."

Herbart.

I.

Razprava o medjusobnih odnošajih umjetnosti i krasnoslovlja, nebi potonje baš pohvalila, osobito ako se neobazremo na poviest umjetnostî, nego na čisto krasnoslovlje, kojemu je zadaća podučiti nas o tom: što je ljepota.

Razlog je tomu u obće, što je tvorba pred zorbom,[1] a zatim i to, što krasoslovne zorbe

[1] J. Frauenstädt: Aesthetische Fragen. Dessau 1853. Str. 14 i sl. zabrazdio je tvrdeć, da je krasnoslovlje za

nisu potekle uviek iz izkustva, pače ponajviše bez obzira nanj. Nije indi čudo, da je ta znanost ostala za umjetnika neplodnom, pače da je često puta postala škodljivom, kad ju umjetnost ili ocjena uze za temelj.

Mudroslovje je obradjivanje pojmova, ono uzima od svakud gradivo te se nerazlikuje od inih znanosti sadržajem svoga znanja nego oblikom. Izkustvo, znanost i sviet, prinašaju mu gradivo, a ono ga obradjuje.

I krasnoslovlje nesmije biti ino već mudroslovno obradjivanje stečenih podataka. Sve umjetnosti su mu gradivo; ono iz njih luči što nije znatno; preostavlja zorbenomu razpravljanju što god u njeno polje nezasiže, a elemente, što ih nadje u ostatku, naziva uzori, idejami ljepote.

Ine vrsti krasnoslovlja, koje svoje izreke nalaze čisto zorbenim načinom, nikad neće biti u kakovu odnošaju sa umjetnošću,

---

proizvadjanje umjetnina u obće nekoristno. Istina bog, prije svega umjetniku treba talenta, ali je uzgoj i vježba isto toliko važna. Bez znanja svih zakona skladbe nitko glasbe nesloži, a najveći slikar svih slikara točno je i savjestno učio i kod Perugina i kod Fra Bartolomea.

njihova su izvadjanja često vrlo umna, ona će ko mudroslovni dragulji, pače umjetnine pobuditi našu pozornost tja do udivljenja — kao n. pr. u Platona; ali umjetnik u njih nikada prave pouke nenadje, niti znanost napredka. One ti budu metafizika, psihologija, poviest kulture i vjere i još koješta, ali ne estetika to jest krasnoslovlje ili ukusoslovlje; njihove izreke neće nikada moć rabiti za načelne praemisse, valjane umiećeslovlju.

Stara je nevolja kao i borba proti njoj; stara je kako i razlika medj idealizmom i realizmom, medju monizmom i individualizmom.

Razkolu tomu začetak zapodjenu već Plato i Aristotel.

Temelj Platonove filozofije i krasnoslovlja (koje valja skupljati razsuto u pojedinih mu spisih) jest nauk o idejah,[2] to su tomu mu-

[2] O Platonskih idejah prispodobi uz ostale i Herbartovu radnju: De Platonici systematis fundamento commentatio. S. W. XII Tom. U njoj nadjenu izrazku: Divide Herakliti γένεσιν ουσίᾳ Parmenidis, habebis ideas Platonis, popunjuje Zeller: Geschichte der Philosophie d. Griechen Str. 351 i sl. i str. 418 osvrćuć se na Sokratovu pojmenu mudrost te obširno govoreć ob odnošajih Platonovih pram Sokratu, Parmenidu, Heraklitu, Megaranom, Cynikom, Sophistom i drugim.

dracu jedina realna i samostalna bića. Ljepota je takodjer takova „ideja“ te se ćutilom nikad lično neukazuje. Ona nije po Platonu ni pomisao, ni znanje; ona je svagdje, samo nije u čem drugom, nije ona ni na zemlji ni na nebu niti igdje — ἀλλ' αὐτὸ καθ' αὐτὸ μεθ' αὐτοῦ μονοειδὲς ἀεὶ ὄν! — Umjetnosti su mu samo εἰδωλοποιική, pošto nam već ćutila pokazuju samo sjene ideja, a umjetnost nam prikazuje samo obsjenu obsjena, — ona je dakle puka i to opasna igrarija.[3]

Nepromjenljivost estetične milote, što se kao stalan prilog s podpunom predstavom u duši radja, dakle čisto psihologíčan pojav, zavede Platona, da ljepotu uzme za nešto neodvisna od vazda mienjajućeg se ćutilnog svieta. Ta bludnja ga dotjera do zaniekanja umjetnosti.

Rob. Zimmermann kuša u Platonu naći traga formalnoj estetici, što mu nepodje za rukom. Konačno i sam prispodabljajuć[4] Polykleta sa Lysippom, naziva onoga platonskim,

---

[3] Tim. 19. Georg. Rep. II. III. X.

[4] Aesthetik Wien. 1858. Svez. I. Str. 120 i sl.

a ovoga aristotelskim umjetnikom, čim se je ovaj odvratio od slike obćenite, da dodje do osobne, lîčeć ljude quales esse viderentur a ne kao što Ottfr. Müller tvrdi quales esse decet. — Da li je Polykletov Doryphoros pod uplivom Platonske filozofije postao, neda se dokazati, a kad bi tomu tako bilo, bio bi taj kanon novim dokazom, da umjetnina ima biti po kalupu, hoće li da bude liepa u Platonovu smislu. Umjetnost bi se tu vratila na počelo svog djelovanja, gdje je lîčila obćenite slike s toga, što nije znala ni mogla lîčiti posebnih. U tom bi se slučaju slagala zorba sa tvorbom.

Iz ulomaka Aristotelove poetike i raztrešenih u njegovih spisih krasnoslovnih pomisli, vidi se, da je Platonov veliki učenik takodjer u filozofiji umjetnosti na pravijem putu bio. Raznolikost metafizike tih dvaju velikih grčkih mudroslovaca pokazuje se i u estetici. Dočim je u Platona jedno biće, jedna substancija u mnogih se oblicih kazujuća, a ljepota samo biću svojstvena: to su u Aristotela bića mnoga iliti jestestvenosti mnoge u raznolikih razmjerjih, a u njihovu posebnom obliku leži ljepota. U onoga mu-

draca monizam i sadržajno krasnoslovlje, a u ovom individualizam i oblikovno krasnoslovlje.

U stoljetnoj borbi tih protuslovlja vidimo opetovano velezanimiv pojav.

Kad idealističnomu mudroslovlju za čas za rukom podje zavladati znanošću i umjetnošću, nastaje od strane strukovnjaka oštra reakcija: moć istine i izkustva potjera ih realizmu u naručaj. — Takova razdoblja u umjetnosti i znanosti vrlo su plodna.

Kako se svaka reakcija lahko pretjerava, tako učenjaci i umjetnici predjoše medje realizma, te dotjeraše jedni do čistoga materializma, drugi do pukoga naturalizma. Helmholz opisuje [5] takovom dobom u naravoslovnih znanostih dobu netom minulu. „Naravoslovci — veli glasoviti fiziolog — začeše tada [6] ići za tim, da im radnje budu čiste od budi kakova mudroslovna upliva; pače njih mnogo, i to ljudi vele znameniti, smatrahu filozofiju nesamo suvišnom, nego

---

[5] Ueber d. Verhältniss der Naturwissenschaften zur Gesammtheit der Wissenschaften. Braunschweig 1865.

[6] Pošto naime Hegelov sustav nemogaše podnieti prispodobe s prirodnimi učini.

i škodljivom sanjarijom.“ Schellingov i Hegelov sustav krivi su toj pretjeranosti, koja se opravdati može samo velikom ogorčenosti strukovnjaka. Da se u vrieme propasti Hegelove filozofije nelatiše Herbartove, koja se podpuno slaže s nazori naravoslovaca, nikako se oprostiti neda. Borba toga, poslije Kanta najsamostalnijega mudroslovca ovoga vieka proti idealističnim mudroslovnim sustavom morala bi bila upozoriti naravoslovce na toli znamenita pobratima. Helmholz o naravoslovnih znanostih veli, da nas one uvadjaju u nevidljivi sviet atomâ, gibanja, privlaćnih i odbijajućih sila, koje u zakonitom ali nepregledno zamršenom smjesu djeluju. Herbart nas uvadja u isti taj sviet, i još nas uči, da nam ćutila nesmiju biti nepobitnim autoritetom. Ćutila nas obavješćuju o vanjskom svietu, ali su im obaviesti posve promjenljive pače i protuslovne. Sgoljni izkusnik ta protuslovlja mirno podnaša, dočim ih Herbartova metafizika razmršuje.

Podobne posljedice doživilo je i slikarstvo. Pošto se je napatilo težnjom slikati misli, koje bi se jasnije i pametnije napisati dale, pošto je do toga došlo, da je za volju ne-

kolicini tradicionalnih oblika komposicije požrtvovalo savkoliki učin sjene i bojâ, u toliko, da je neki glasoviti slikar žalio što u obće „slikati“ ima: baci se slikarstvo realizmu u naručaj, a tomu se pridruži još i tu nevolja, da se je nekoliko vele darovitih slikara čistom naturalizmu podalo.

Za krasnoslovlje skoro je manje škodljiva materialistična struja nego li je idealizam sa svojom sublimacijom: spiritualizmom. Ljudi onih nazora bar ostaju na tlih, te čine mnoga plodovita opažavanja, ako i nisu kadri rabiti ih — dočim idealizam zajaše odmah pegaza te mjesto valjanih nauka dariva nas frazami o božanstvenosti ljepote, o „bezkonačnoj ideji u konačnosti“; ljepota mu je ogledalom svemira a oblikom vječnosti itd.

Kao što se znanost htjede lišiti takove filozofije, tako je i umjetnost volila ostati bez estetike. Kada je koj umjetnik uzeo o svojoj umjetnosti štogodj pisati, nedopre dalje nego mu zanat dosizaše, a kad se je latio mudrosloviti, podje mu to jalovo za rukom, morade se prikriti nestašica temeljitoga mudroslovnoga znanja sa nekoliko moralizuju-

ćih ili domorodnih fraza. [7] — Bijaše upravo ono, što estetike bijahu brez temeljnoga poznavanja umjetnosti. Herbartova filozofija košto je u znanosti, tako je i u umjetnosti misaonim glavam utočišće.

Označio sam protivna si načela — razmotrimo der sad estetiku realizma, i nebasajmo po stranputicah idealizma, pošto tuj, kako je rečeno, na nijedno pitanje odgovora nenadjosmo. [8] Nekojim su velikim

[7] Ambros. Die Grenzen der Musik und Poesie. Leipzig 872. Str. 7. tuži se, da je slična nevolja i u glasbenoj struci krasnoslovlja. Istina je da su dobri glasbenici bez svakog filozofičnog uzgoja, ali nije istina da je tomu tako i obratno. Herbart barem poznavao je predobro glasbenu zorbu te dapače iz nje crpio sjajnih dokaza svojoj psychologiji. Čitaj: Herbart Hauptpunkte der Metaphisik §. 13. dalje: Psychologische Bemerkungen zur Tonlehre 1841. i Psychologische Untersuchungen 1839. I. sv. U. D. VII. sv.

[8] T. W. Danzel's ges. Aufsätze Leipzig 1855. „Ueber den gegenwärtigen Zustand der Philosophie der Kunst." Str. 51 i sl. . . . das Resultat der bisherigen Darstellung war, dass jene Spekulation, so bedeutend sie an sich sein mag, nicht nur im Gebiete der Aesthetik keineswegs bedeutende Früchte getragen habe, sondern sogar, je reiner sie sich in der angegebenen Richtung ausgebildet, umsomehr den Erscheinungen desselben inadäquat ge-

učenjakom godine naukovanja njihova pale baš u procvjet Hegelove filozofije; s toga nalazimo temeljem dobrih njihovih knjiga taj sustav, na primjer u Kune Fischera — u Rugea, u A. Vischera. Njihova valjana djela obiluju velikim blagom pozitivnoga znanja premda im podlog nevalja: na motivaciju im se indi obazirati netreba. Semper, Kugler i drugi srećom se ni netrude osakatiti izkustvo i istinu, da im u prokrustovu postelju sistemâ udje; oni svojim knjigam na čelo udariše hegelizujući uvod, kao „otče naš" pred prodiku, ali se srećom dalje nanj neobaziru.

worden sei, so dass wir sie im Wesentlichen sogar auf den Vorkantischen Standpunkt der Auffassung desselben zurücksinken sehen." Ovo veli učenik same Hegelove škole (čitaj str. VIII. predgovora Otte Jahna) o krasnoslovlju svoje škole.

II.

Stoljeća i stoljeća zadovoljavaše se učeni sviet Platonizmom, ili bolje rekuć Plotinizmom i Aristotelom, dokle nisu i opet Bakon, Descartes, Spinoza i Leibnitz filozofijom pokrenuli. Sa Kantom započimlje joj novo doba.

Njegova filozofija raztiče se u dvie struje. Na jednoj slavi idealizam svoje slavlje, na drugoj posluje dugo nepaženi realizam, izpitivajuć sve struke čovečjega znanja.

Fichte oduševljuje učenike svoje te njemački narod užiže svojom energijom, sjajnom i zasliepljujućom odvažnošću i dosljednošću u nauku; Schelling na blistajućem čamcu svoga mudroslovnoga sustava razvija jadarca fantazije, a Hegel praćen pleska-

njem uzhićenoga svieta uči samospoznaju božju u čovječjoj duši. Samotan sve ih uza se prolazeće gleda te se istom do slave dovija pošto su svi potonuli: Arthur Schopenhauer, komu su Kant, Plato i svete indijske knjige Vedâ srdce obuzele. On se u kasnijoj dobi približuje više nego itko svomu protivniku Herbartu.

Mirnije je na drugoj struji. Mnoge ruke rade obradjujuć pojmove. Oko Herbarta skuplja se mala četa na ozbiljnu mučnu radnju. Čim on obećaje samo popravljati pojmove, razpršivati protuslovlje u čovječjem znanju a ne skakat po „salto mortale“ u „absolutum“: to dakako nemože steći odobraja plitke većine obćinstva.

Dvaju onih struja tok je raznolik. Idealizam ili se je izgubio u prosti materializam, il je izhlapio u spiritualizam, dočim struja realizma mirno i bistro teče sve širje i širje, sgodna i pripravna svakoj znanosti na službu.

Herbart nije ostavio podpunoga krasnoslovlja, nego samo osnovu i temeljna načela, jedan je samo dio izradio i to etiku. R. Zimmermann se lati izraditi torso. Akoprem mu nepodje za rukom stvoriti obće priznane

i nepobitne estetike, a to je bar svojom velikom i sjajnom radnjom utro put drugim, — ako je pogriešio a to mu je grieh skrivio preoštar duh, koj se poduhva čisto sintetično sagraditi ono, što se jedino na konkretnoj podlozi graditi može.[8]

Koren borbe medju idealističnom i realilističnom estetikom leži u pitanju: obstoji li ljepota u sadržaju ili u obliku umjetnine?

Na materializam nećemo se obazirati, pošto on nije kadar stvoriti ni estetike, ni etike.

Realistično krasnoslovlje počimlje svoju radnju izlučbom promjenljivih čuvstva. Dražest, ljubkost, umiljatost, ugadjanje, kićenost, plemenitost, svetčanost, obilnost, ganjljivost, čudnovitost jesu označaji subjektivnih poticaja, nestoje indi sa ljepotom u nikakovu savezu, kao ni užas i smieh. I zanešenost valja odieliti od estetičnoga razsudjivanja,

---

[8] Pluntke: Aesthetik u. die Philosophie. Hamburg 1875 polemizuje s' Hegelova gledišta proti toj estetici, ali ipak priznati mora da ljepota ima objektivne individualnosti. Borba mu indi nevriedi ništa. Ako se Zimmermannu što prigovarati može, to se samo u smislu samog Herbartianizma učiniti smie, inače ne.

*

jer „nesamo kritika već i zanešenjaka valja se bojati.“ [9] Hoćemo li upoznati ljepotu u kiparstvu, valja nam razmotriti obris takav ili onakav, — u glasbi biva govora o glasovih i skladu, — u slikarstvu o skupovih i bojah. Oznake: umiljat, ljubak, veličanstven nesadržaju ništa o glasovih, bojah i obrisu. — Objektivne ljepote njihove nitko neupoznà, ali će lahko tko doći do bludnje, da ima ljepote, o kojoj mîsli, glasovi, boje samo slučajno vise, ter da joj se čovjek približiti može, osjećajuć slična čuvstva a nemotreć predmeta. [10]

Zadaća dakle krasnoslovlja jest potražiti sve oblike i vrsti liepih oblika; ono će te oblike svesti na oblike temeljne, ter tako postati čistim oblikoslovljem ljepote. [11]

Pokazav, da ljepota samo u oblicih leži, dosljedno je, da ono na čem se oblici prikazuju za krasnoslovlje neima vriednosti. [12]

---

[9] Herbart. U. D. Sv. I. S. 125. i sl.

[10] Herbart u n. knj. Str. 130. i sl.

[11] Zimmermann. Allgemeine Aestetik als Formwissenschaft. Wien. 1865. II. sv. Str. 30.

[12] Hanslik „Vom Musikalisch Schönen“ Leipzig 1874 2. Aufl. to načelo i za glasbu dokazuje. Ambros hoteć

Na pitanje: koje oblike liepimi smatrati imamo, odgovoriti će estetični sud, koj nije ino, van „nuždni i neizbježivi učin savršene predstave o sastavljenoj slici.“[13] Nepromjenljivi i stalni prilog milote ili nemilote, nije dakle ništa nedosižna, to jest transcendentalna, nego „izrazuje u kom su odnošaju česti medju sobom i prema cjelini sastavljene slike.“[14] Subjekt i predikat jesu istovjetni, dakle je i sud očevidan.

J. H. v. Kirchmann[15] punim pravom taj sustav s jedne strane stavlja uz Aristotelov, s druge uz Kantov. Srodnost s prvim leži u naglašivanju oblične ljepote, a s drugim u razlogu milote, što Kant nalazi u „neposrednom spoznanju“ razmjerjâ, u kojih se ljepota izražuje. — Srodstvo s Kantovim

---

u spomenutoj knjizi oprovrći ga, sam na str. 185, 187, i dr. sebi protivnih stvari dokazuje. A Schopenhauer koj: Welt als Wille u. Vorstellung II. sv. platonizujuću estetiku razlaže, sam u knjizi „parerga“ sv. II. str. 541 govoreć o poeziji, govori liepo u prilog formalnoj estetici.

[13] Zimmermann u sp. knj. str. 22.

[14] Zimmermann u. sp. knj. str. 23.

[15] Aesthetik auf realistischer Grundlage. Berlin 1868. 2. svezka.

„neposrednim spoznanjem shodnosti“ nešto je udaljenije. — Kirchmann drži, da Herbart izlučujuć sva subjektivna, dakle promjenljiva čuvstva, estetičnu ljepotu ostavlja ograničenu na vrlo uzko polje, zaboravljajuć uza to, da se i matematika osniva na malo axiomâ, a da je kraj toga ipak velebogata, a polje joj široko. Priznavajuć valjanost promjenljivih čuvstva postala bi krasnoslovna znanost nemogućnom. Za dokaz tomu prispodobimo Kirchmannovu definiciju sa Herbart-Zimmermanovimi nazori. Ljepota je njemu „u zamisli uzornija, čuvsteno ugodljiva slika neke duhovite jestestvenosti.“ [16] Taj mudrac indi, koj se realistom nazivlje, uvadja opet sadržaj u ljepotu, ali ne „ideju“ nego još i nešta gorjega: „čuvstva“ i to ćutilom ugodna! Takovu obnovljenu bogatinju mora krasnoslovlje odrješito zabaciti! Idealizovanje slike Kirchmann tumači „netočnim nasljedovanjem svoga „Real“-a. Ćutilom ugodna čuvstva dovoljno su svakomu poznata, [17] nu

---

[16] Str. 72. „Das idealisirte, sinnlich angenehme Bild eines seelenvollen Realen.“

[17] Temeljito o tom piše W. Wundt: „Vorlesungen über die Menschen und Thierseele.“ Leipzig. 1863. II. sv. Str. 7 i sl.

svoj „seelenvolles Reales“ Kirchmann posve novim načinom označuje.

„Seelenvoll Real“ jest njemu troje: čovjek, priroda i božanstvo. O čovjeku i božanstvu, ob odvislosti božanstva od čovjeka (!) neima ovdje mjesta razpravljati, samo proti tomu kao realiste prosvjedovati moramo, da se pod tim imenom krije pisac, koj za podlogu čitave naravi čuvstva uzima! Oružje, kuće, dapače odjeće ljudî, jesu mu „seelenvolles Reales“ [18] isto tako kao i sami ljudi i bog!

Naravno je, da taj čudni realista polemizuje proti Hansliku, koji je „čuvstvenost“ sretno iz muzike odbio u šaš „ćutilâ ugodnosti.“ [19] On se bori poglavito proti Hanslikovoj tvrdnji: „da glasba neima u naravi originala“ dakle da nije slika nikakova „seelenvolles Reales“. Piev slavulja Kirchmann smatra takovim, a u starih narodnih pjesmah nenalazi umjetnosti već sliku „realer tönender Gefühlsausbrüche! [20]

---

[18] Kirchmann u. n. knj. I. sv. str. 180.

[19] Hanslik. u. n. knj. str. 97. „Das aesthetische Merkmal des geistigen Genusses geht diesen Hörern ab; eine feine Zigarre, ein picanter Leckerbissen, ein laues Bad, leistet ihnen unbemusst was eine Symphonie itd.

[20] Kirchmann u. n. knj. 212.

Nakon takvog bezuspješnog pokusa kako da se „čuvstvo“ i opet glasbi podmetne, možemo sav podhvat smatrati propalim, jerbo jedino u glasbi moguće bi bilo naći sličnim definicijam priznaje.[21] Ako Kirchmann plastična djela naziva „Stimmungsbild“, a portrete „verzierendes Schönes“; to će mu se svaki umjetnik samo grohotom nasmijati, a ob ozbiljnoj razpravi tuj ni razgovora biti nemože.

Obširnije smo spominjali te smušene misli, jer to estetika na naslovu tvrdi, da je na realističnom temelju gradjena a u najnovije doba steče nešto pozornosti, pošto sviet misli, da je sve i bolje što je novije.

---

[21] Hauslik u. n. knj. str. 13.

III.

Vrlo je lahko razumjeti i opravdati, da bogoslov, rodoljub i moralista svaki prema svomu osobnomu zanimanju predmet umjetnosti za sadržaj želi, da s toga po tom sadržaju i vriednost umjetnine sudi, — ali takav se sud nipošto nemože estetičnim nazvati.

Krasnoslovcu mora sadržaj biti posve svejednak, da mu sud bude svevriedan. Svaka didaktična ili kakvagod ina svrha njega se netiče. Čovjek može umjetnika kao osobu prezirati, s njegovimi se nazori neslagati, s gledišta moralnoga podpunoma i njega i njegov rad osuditi, — ali pravi krasnoslovac ljepotu njegovu djelu odreći nesmije, ako ono svojim oblikom zadovoljava krasnoslovnim zahtjevom.

Dobra slika, koja predočuje znamenit čas iz života naroda ili ljudstva, zanimati će svojim sadržajem nekolicinu naobraženijih ljudi; krasnoslovac će se tim manje na to obazrieti moći, čim je sigurnije, da će većinu ljudi još više zanimati novelističan ili šaljiv „predmet.“ Razpravljanje o pitanju, da li su prvi, drugi ili kakovi ini nazori jedan viši od drugoga, ide svakamo, samo ne u krasnoslovlje; ono ima govoriti o liepih oblicih i razmjerjih glasova, obrisa, boja, o sveobćih načelih ljepote i o pojedinoj uporabi u umjetnostih, i već o ničem drugom.

U novije doba predbacio je neki njemački učenjak [22] umjetnikom, da s programom na posao idu — nu mnogo je istinitije, da obratno baš krasnoslovci vele zamršenim programom pred umjetninu stupaju pak ju prema tomu sude, kako se s njim slaže ili neslaže.

Moralo se je neizbježivo zabasati u protuslovlja, čim se je počela tražiti ljepota u „utjelovljenju ideja“, kojim da bi „oblik“ imao biti primjeren. Težkoća razpitivanja znan-

[22] Bayersdorfer: Neue Kunstbestrebungen in München N. Fr. Presse 24. siečnja 1875.

stvenoga se povećaje, čim se od najjednostavnijih predmeta diže u sastavljenije. Ovdje bijaše obratno. Kod vele sastavljenih umjetnina bijaše lahko govoriti o sadržaju, čim je pako došlo do jednostavnih izraza ljepote, zapletoše se nemilice. Da si pomognu, povukoše se za Platonom hypostasirajuć čisto duševan čin pod imenom „ideje ljepote", koja da se kao trak u prizmi lomi u uzvišenost, ljubkost itd. Pogledamo li pozornije te pojedine pojave ljepote, i opet nam se za oznaku i razlučbu drugo nenudja nego li sadržaj.

Slikarstvo n. pr. diele u historičko, religiozno i genre, a za „Thier-, Landschafft- und Stillebenmalerei" hvala Bogu ni prikladnoga imena neimamo. Njemci po svojem sastavljanju riečî obogatiše si jezik, razlikujuć slikarstvo dapače i po slikanih zvierih, stališih, povjestnih dobah, po podnebju, dobi dana i godine! A zaista samo navada otupila je uho naprama rugobi i smiešnosti takovih izraza, koje bi mi n. pr. prevesti morali s označajem: kravje, ovčije ili konjske slike! Njemački su estetici doduše pokušali ograničiti ponešto tu poplavu, ali nevolji nisu

odmogli, jer ju nisu korjenito uništili. Kirchmann priznaje samo slikanje, komu su predmetom historija, vjera, genre i predjeli. Vischer sjedinjuje dva prva[23] u jedno.

Stvar je tim još gorja, — definicije uslied toga još su više zafrkane i zapletene. Imenom „historije“ označuju sbile se i nesbile, prošle i buduće, moguće i nemoguće čine, mitologiju, allegoriju, bajke i simboliku — a nitko nepita kojim pravom? To polje historičkoga slikarstva tako je nedosljedno, nejasno i samovoljno označeno, da bi se isto tako „genre“ okrstiti moglo, nu stvari nebi više pomoglo, jer ti estetici govore i o historičkih predjelih! — Za slike bitka moglo bi se reći, da ih broje u historiju, kad su velike, a u genre, kad su male!

Isto tako nefilozofičan, netočan i bez smisla jest naziv „Genre“, koj ima u ostalom još i pododjel ili nadodjel, kako nas volja, a to je „historijski genre“, neka kaznena kolonija za slike, kojih ili sbog toga, što su malene, ili što su se udaljile od traditionalnoga načina neće da puste u krug „historijkih slika.“

---

[23] Aesthetik. (Reullingen 1848) III. sv. Str, 637.

Osobita je težkoća smjestiti naličje iliti portret u te odjele. Ako baš i neima svatko toliko odvažnosti, da Velasquezove, Rembrandtove i Vandykove portrete uvrsti u jednostavnu „uresnu ljepotu“, to ipak skoro svi učenjaci u svojih krasnoslovnih djelih toj vrsti slikarstva vrlo podredjeno mjesto ustupljuju.[24] Tko u umjetnosti samo ideje traži, istina bog u mnogih portretih Rembrandtovih, Holbeinovih i Helstovih nenadje ni „ideje ljepote“ a kamo li druge. Doista težko je fantazovati o kakovu Rembrandovu samoliku. Obično si pomažu gospoda tim, da phisiognomične opazke u sadržaj svoje ocjene uzmu. Siroma Rembrandt morao je s toga za dugo trpiti klevetu, da je prostak; dočim baš iz diela toga umjetnika tanka ćud i najfiniji osjećaj govori,[25] — ta kako bi se kakav krasnoslovac, koj umjetnost samo

---

[24] Unger: Die bildende Kunst. Göttingen 1858. Str. 27. Klee: Grundzüge einer Aesthetik nach Schopenhauer. Berlin 1875. iznimice portret nazivlje najvišom i najsavršenijom vrsti umjetnosti. Ali i tu motivacija nevalja, jer su joj opet „ideje“ temeljem a zaključak je neistinit.

[25] O Rembrandovu značaju već se je mnogo pisalo.

iz knjiga poznaje, i zanieti mogao za puki lik onoliko, koliko za kakovu „historiju“ gdje čovjek odmah zna, kuda i kamo, ako taj čovjek nije slučajno Niemac, a historija — poljska!

Najgorje je onim slikarom, koji i predjel i zvier i čovjeka u svojoj slici istom vještinom slikaju: njim pogotovo neima mjesta u školskih klupah tih idealista; dočim „natura morta“, kako vele Talijani a „Stillleben“ Niemci, bar u zadnjem zadku uz slikanje cvieća i dekoracije mjestance nalazi, nu i to samo onda, ako, što no neki učenjak veli,[26] „dokazuje ukus odsutnoga kuće domaćina“! Dificile est satyram non scribere!

Još bi čovjek mogo mirno podnieti nesmisao, da se slikarstvo neima, kao pjesničtvo i glasba, po obliku nego po sadržaju razredjivati; ali ta razredba nije samo puka igrarija, nego se po njoj cieni i vriednost umjetnine; ona zasieca tako silno u znanost krasnoslovlja, da često poremećuje sud inače oštroumnih pisaca. Historija, (u nekih poseb sveta poviest) ide u prvi red slikarstva, a

---

[26] Schnaase.

druge „vrsti“ slikarstva kuda se komu već svidi. Neobziruć se u ostalom ni na tu neznanstvenost u razredbi, kobna joj je i posljedica, da „sadržaju“ za volju izključuje iz umjetnosti umjetnički obrt. — Nedolikuje tada toj gospodi jadikovati, da je razciepljena umjetnost i umj. obrt, da je tomu u srednjem vieku drugačije bilo! To odciepljivanje nije nitko toliko skrivio, niti ga više sveudilj zaoštruje, nego baš to idealistično krasnoslovje. Njemu će baš umj. obrt ostati na vieke Akilova peta; jer tko ljepotu oblika nezna cieniti, nikada ni ljepote ornamenta, jednostavnoga orudja ili posude neprocieni. „Ogledalo svemira“ jedva će tko u krasnom onom starorimskom pijanom silenu ugledati, a težko je razabrati, kako da nam ljepota grčkoga meandra poslužiti može za „most medju spoznanjem i vječnošću“!

Nedokučivo je kako inače veoma duhoviti pisac Ambroz[27] u krive teorije tako zabasati može, da se boji, kanda će sviet pro-

---

[27] U n. knj. str. 192 i sl. Što on predbacuje, da se formalno krasnoslovlje materializmu na zorbenom polju

pasti, ako nestane važnosti sadržaja iz krasnoslovja. Već same posljedice, u koje ga te njegove zorbe gone, imale bi ga se dojmiti. Po njegovu Tizianova Venera samo iznimice ima pravo obstajati; jer da nije nego skup liepih oblika! isti „Stilleben“ mora ćudorednu ideju izraziti, ako hoće, da bude umjetninom! Slike životinja vriede samo u koliko izražuju odnošaje medju zvjeradi i ljudmi ili analogije zvierskoga i čovječjega žića; dakle uzmimo n. pr. P. Potterova „bika na paši“ ili Troyonove „krave uz napoj!“ pa tražimo analogije! Ovakvi rezultati označuju vriednost nazorâ, koji im temeljem služe.

Vele škodljivo razsudbi umjetnina jest još i stanovište poviestno. Poviest umjetnosti i krasnoslovje dvojake su znanosti — ujedinba jednoga s drugim i najbolje glave poremeti. Burkhardt n. pr. vele čestit pisac, došao je s toga gledišta na to, da zabacuje Correggia, Tintoretta, Giulia Romana — riečju baš one umjetnike, koji su više nego ikoji upravo stvoreni za slikarsku umjetnost. Umjetnost

uzporediti ima, valja odriešito odbiti. Tko realizam od materializma razlučiti nezna, neima prava o filozofiji razpravljati.

valja suditi čistim razmatranjem bez ikakovih obzira, hoćemo li da nam sud bude valjan i nepromjenljiv. Poviest umjetnosti ima, po primjeru velikoga učenjaka Schnaase-a razpravljati i kulturno-poviestna pitanja; ima, razpravljajuć o „religioznoj" umjetnosti, promotriti razvoj teologijskih nazora, kako se oni u umjetnosti izraziše. Dapače psyhologična pitanja, tičuća se osoba i naroda, ima ona razlagati i propitati, ali nesmije postati nikad naočali, na koje umjetninu sudimo; čisto oblikoslovno krasnoslovlje od nje je neodvisno, ono joj pozajmljuje svoj sud, ali si ga od nje neda nalagati ni propisivati.

Skupimo li, što do sada rekosmo, moći ćemo sliedeće načelne izreke dokazanimi smatrati:

Ljepota leži jedino u oblicih, sadržaj neima važnosti za estetiku.

Slikarstvo valja razdieliti samo u dvoje: u valjano i nevaljalo.

Neima razlike med umjetnošću i umj. obrtom, jerbo stvaranje liepih oblika, bilo čim mu drago i od šta mu volja, jest umjetnost.[28]

[28] Rekoh naročito stvaranje, jer se uporabom znanosti oblici tvoriti mogu, n. pr. fotografijom ili galvanoplastikom. To nije umjetnost.

IV.

Na temelju toga, što dosle rekosmo, valja nam potražiti i pokazati oblike, koji u skupu sačinjavaju pojam savršene slikovne ljepote.

Razmatrati ćemo dana nam djela slikarstva na troje. Prvo slog ili sastav (compositio) s obzirom samo na tok crtâ i razredbu skupova; drugo: svjetlosjenu, chiaro scuro, Helldunkel; treće: boju

Češćeput kušalo se već (Mengs, Hogart, Reynolds) iz uzornih djela velikih slikara pronaći zakone slaganju. Zavedeni po nekoliko nejasnih izreka starih velikana umjetnosti, iznovice pisci ob umjetnosti, a i neki umjetnici, dodjoše na pomisao, da slog slika ima težiti da postigne neke geome-

trične figure. Burnet [29] pokušavši razrediti tu zorbu, razluči: okružni, ugljasti i trokutni slog spominjuć u ostalom i zmijsku crtu, a konačno savjetujuć rabiti uskupa sve navedene načine, rušeć time prvobitnu razdjelbu!

Unger [30] navadja trokut, četverokut, oblo i okrug kao oblike sloga. — Istina je, da uporabom stalnih zakona u tom nastaje ili hotomce ili nehotice neka pravilna sveobća forma skupova, ali taj oblik htjeti svesti u stalne geometričke forme analogije radi sa arhitekturom, velika je pogreška. Pravi umjetnik nikad se takovim lancem vezao nije, a kuda ta spona vodi, pokazuju nam djela novijih akademika. Pokus poredati velika djela slikarske umjetnosti na nekoliko geometrijskih oblika nije nikad za rukom pošao — dokazom su tomu Burnetovi primjeri i Ungerovo tumačenje Rafaelove dispute. [31] Unger dieli tu divnu sliku u dva velika četverokuta, nad kojimi leže dva trokuta, nalikujuća krovu. Medju

[29] John Burnet, Principien der Malerkunst. Vrlo nevaljalo preveo A. Gerling. Leipzig 1853.

[30] U n knj. str. 153 i sl.

[31] III. slika u n. knj.

njima nacrtan je opet velik trokut obsižuć srednji skup, koji bi se medjutim isto tako ovalom ili okrugom obcrtati dao. Andrea del Sarto u svojoj fiorentinskoj slici, kazujućoj snimanje Isusa sa križa, lje nije, kako tvrdi Unger, na to mislio, da slaže „piramidu nadvišenu dviema drugima tako, da obris svih trijuh skupova naliči Andrijinu križu“ [32] Ako su se Maratta i Caracci na takove igrarije osvrtali, moramo im to upisati u broj akademijskih grieha. — U arhitekturi vladavina geometrijskih crta dobro pristaje, ali slikarstvo posluje slobodnijimi, zamršenijimi i nepravilnimi crtami; — zakoni jedne vrsti umjetnosti nemogu se i u izvanjskih pojavih prenieti na drugu. Arhitektura, muzika i slikarstvo imadu neka temeljna zajednička načela, što ih i u drugih umjetnosti nalazimo, ali se ona izražuju razno raznimi sredstvi. Slikarstvo će se i priviti arkitekturi, kako je u najljepšem si cvietu osobito rado i činilo, ali u vanjštini toga privijanja tražiti nesmijemo, nego u nutarnjem skladu zakona jedne i

[32] Kako Unger veli u n. knj. str. 156.

druge umjetnosti. Rafaelu lje nije na um palo, da riše trokut šiljkom odozdol, kad je onoga Merkura u Farnesini zamislio. Kako je malo do sveobće geometrijske forme stajalo, pokazuje Lionardo da Vincieva posljednja večera. Jedino nad Isusom mogao bi čovjek od prilike trokut nacrtati — pa što bi za krasnoslovje tim tumačenjem postigli? Zar je trokut na dugoj ravnoj crti oblik ljepote? Kakav je to razlog milote ili nemilote? Ovi su primjeri izabrani s toga, što je u njih naročito slog osnivan na ljepoti crta. — Što o navedenih slikah rekosmo, dokazati je lahko i za svako drugo klasično djelo slikarstva. Ako je dakle Inglez Hay na temelju spomenutih načela sazdao doduše vele umjetan sistem sloga, to je uza sve to grdnih figura smogo, te je tim krivo načelo ad absurdum dovedeno.

V.

Na temelju protraživanja L. Geigera tvrde neki [33], da je ćutilo opipa prvo u čovjeku razvijeno, pa s toga umjetnost tog ćutila, da je prva bila medju svimi inimi, to jest plastika. Ona da je povodom, što se je razvila arkitektura, zatim slikarstvo, a naposljedku muzika „umjetnost sadašnjosti". Ta razredba jest vrlo samovoljna. Nužda sagraditi si stan, prirediti si pokućtvo i haljine nedvojbeno je prije svih inih umjetnosti radila tektoniku i textilnu umjetnost; iz prvanje se razvi arhitektura, a i potonja,

---

[33] Ludwig Noiré: die Entwickelung der Kunst in der Stufenfolge der einzelnen Künste. Leipzig 1874.

kako je Semper dokazao, neostade bez upliva na nju. Plastika mnogo je kasnijega poriekla, pače vjerojatno je, da je primitivno slikarstvo od nje starije; jer je dokazano, da su se uviek laglje tehnike prije težjih razvijale.[34] U ostalom nam netreba zasizati daleko u prošlost. U našem narodu uzčuvalo se nesamo pjesničtvo, kakovo homersko bijaše za vrieme rhapsodista, nego u nas ima i spomenika praumjetnosti druge vrsti. Naš narodni domaći obrt pokazuje nam ne samo povjestni razvoj tehnike, nego takodjer i naravni razvoj temeljnih i estetičnih načela, koja kao životna sila u čovjeku ostaju jednaka u prvobitnih i u najuzvišenijih predmetih umjetnosti.

Najprvobitnija sastavina ljepote jest opetovanje najjednostavnijih geometričkih motiva.

Učin te vrsti razmjerja jest isti, kao kod rithma i takta u glasbi: što je tuj nasliedba u vremenu, to je ondje nasliedba u prostoru.[35]

---

[34] Semper: „Styl" to obširno dokazuje i primjeri obrazložuje.

[35] Čitaj: Herbart. Ueber die Wichtigkeit der Lehre von den Verhältnissen der Töne und vom Zeitmasse für

Promieni li se kakovoća u čestih razmjerja uz nepromienjivu kolikoću, tad je već taj stupanj istovjetnosti dovoljan za estetičnu milotu: pače raznolikošću nastaje nov razlog povoljnomu estetičnomu sudu. Označiti ćemo obe vrsti opetovanja riečju: simetrija; a razlikovati ćemo ju u tri vrsti, to jest središnju, okomitu i razitu, u svih trih razlikovati ćemo graditeljstvenu i slobodnu simetriju. — Prvanja izključivo rabi graditeljstvu, pak ondje samo uresbenom slikarstvu, posvema podredjeno. — Slikovno liepom moći ćemo samo označiti slobodnu simetriju, koju ćemo imenovati po analogiji, kako Herbart etične uzorne forme nazivlje:

idejom slobodne simetrije.[36]

---

die gesammte Psychologie. S. D. sv. VII Str. 189 i sl. Psychologična protraživanja o toj stvari: Wundt u. n. knj. II sv. str. 67. 75. 80. i sl. Pogledom na glasbu čitaj: Helmholz: Lehre von den Tonempfindungen. Braunschweig 1870 str. 562 i sl. Wund i Zimmermann prupunjuju ta protraživanja razlažuć razloge ugodnosti pojedinih glasova.

[34] Oerstädt: Gespräche über Symetrie. L'art dans la parure par ch. Blanc. Paris 1875. Str. 19.

U tom smislu indi strogo geometričku sliku nemožemo nazvati slikovnom; gradnja postaje istom slikovnom, kada razorom ili oštetom pojedinih česti izgubi strogu simetriju geometrijskih oblika. Nova kuća može takodjer slikovno složena biti, a to tada, kada graditelj u kakovoću simetričkih česti uvede raznolikosti. — U arkitektonskih se slikah već sredstvom perspektive uvadja slobodna simetrija, dakle ideja slikovne ljepote. — Radi velike srodnosti slobodne simetrije sa arkitektonskom, naći ćemo ju kao temeljno načelo u slikah, koje se graditeljstvu podredjuju, dapače vidjeti ćemo, da se česti arkitekture uvadjaju u savez sloga tako, da povisuju identitet zakona, što se slikovnog sloga tiče, sa zakonom graditeljstvene komposicije. — Za razjašnjenje spominjem Rafaelovu Atinsku školu, Sodomovu S. Katarinu u kapeli istoga imena u Sieni, Pacchiev al fresco u samostanu iste svetice. — Veličanstven primjer tomu jest svod Michelangelov u Sikstinskoj kapeli.

U bizantinskih mozaicih kašnje dobe vidimo često simetriju kao jedinu ideju djelujuću i to tako silno, da tim u pojedinosti

ružnim često umotvorinam osigurava pobjedu nad mnogimi inače boljimi slikami. Zanimiv primjer te vrsti jest mozaik posljednjega svoda na lievoj strani na pročelju sv. Marka u Mletcih. Djela najboljih slikara mletačkih u ostalih svodovih nisu kadra pobjediti ga, jer mu je savez sa zgradom mnogo uži po srodnosti temeljnoga načela o slogu. Pojedine oltarske slike starih Sieneza, Vivarina i drugih slikara gotičke dobe nisu baš vazda liepe, ali u slogu sa arhitekturom i oltara i crkve savršeno estetično djeluju. U vrieme slikarstva, kada počeše sjedinjivati figure iz pojedinih polja u jedan slog, pridržaše tu formu simetrije; al' i najsavršenije doba slikarstva uzčuva ju kao temeljno načelo za sva djela, koja sa sgradom u uzkom savezu stojahu. U Lionardovoj posljednjoj večeri, u Rafaelovoj Disputi, u Madoni Sikstinskoj i de Foligno, u svih tako zvanih sv. konverzacijah ideja slobodne simetrije služi temeljem slogu. — U ostalom uzčuvala se je ta krasnoslovna ideja i u djelih slikarstva, neodvisnih od zgrade i svojim okvirom posvema odciepljenih, te u tih slučajevih ona daje kompoziciji značaj „velikoga styla“.

Oblik slobodne simetrije uvadja u sveobći učin sloga neku pravilnost, a tim od prilike geometričku figuru, koju s toga smatrati imamo često slučajnom, nastalom osebnimi svojstvi opetovanih razmjerja a nipošto temeljem sloga.

Bila bi velika pogreška, da oblik slobodne simetrije uzmemo za jedini oblik slikovne ljepote, kô što su krasnoslovci i umjetnici već često tražili izključivo liepih crta. Slikovna kao i svaka druga ljepota neleži samo u jednom obliku, nego u množini liepih oblika crta u razredbi svjetla i boja.

Medju raznimi čestmi simetrije nalazi se i takovih, koje su medjusobno u nekih odnošajih; — njih protustavbu nazivamo parallelizmom.[37] I opet valja naglasiti, da nebrojimo amo parallelizam po sadržaju, premda ga doduše nalazimo u nekih staronjemačkih slikah, u posljednjem sudu na groblju u Pisi etc., nego parallelizam po obliku. Taj je parallelizam običajan kod horizon-

[37] O tom pišu Unger, Braun, Hermann i drugi. Za umjetnost je paralelizam oblika osobito važan, paralelizam sadržaja obično prilog donatora.

talne i središnje simetrije, premda se kadkad i kod perpendikularne nalazi.[38]

Kad već u graditeljstvu, koje je zakoni statike vezano, nalazimo mnogostrano zaplitanje simetričkih oblika, to nailazimo na još mnogo veće u slobodnijem slikarstvu. Ideja slobodne simetrije izraziti će se u njem opetovano i raznoliko u više kombinacija.

---

[38] U Rafaelovoj „Disputi“ Signorellievom „Raju“ u Orviettu i dr.

VI.

Herbart se punim pravom tuži, da su u idealističnom krasnoslovju točne znanstvene ocjene toli nove i tudje, da skoro ni vjerovat nemože, da su one u obće i moguće . . . ta krasnoslovja sadržaju sve moguće na svietu, pače isti postanak svieta, samo ne najjednostavnija načela umjetnostî. To će, veli Herbart, ostati tako, doklegoder sastavine ljepote u raznih umjetnostih nenadjemo; daleko li do toga!

Boljega uvoda protraživanju zakona o razmjerju nebi znali izreći, o razmjerju, kako ga u slikarstvu rabljeno nalazimo. U glasbi

počam od Terpandra i Pythagore pa do danas, razmjerja su predmetom temeljitih razglabanja. U graditeljstvu isto tako. Na taj su način Palladio i ostali veliki graditelji srednjega vieka uskrisili ljepotu starorimske dobe; u slikarstvu naglasili su Lionardo i Albrecht Dürer[39] važnost takovih protraživanja; ali izim nekoliko pokusa, obzirućih se na čovječje tielo, neimamo nikakovih podataka. Razmjerja u razdjelbi ravnine, svjetla i boja još uviek su samo, kako vele, rezultat „genija" i „nesvjestnoga proizvadjanja". Sigurno jest, da su najveći umjetnici uviek težili za svjestnim vršenjem tih zakona. — Izradjene teorije za te zakone još neima: nekoliko zanatlijskih pravilica čuva se od škole do škole sve manje savršenih i uz sve veći gubitak veličanstvenosti i valjanosti proizvoda umjetničkih. Teoretičko protraživanje u toj struci još je polje neobradjeno. — Unger učinio je maljušan pokus u protraživanju harmoničkih razmjerja u ravnini; ali s nestašice podataka a i s nestašice samostal-

[39] Dürer. Inst. geom. lib IV.

nog protraživanja osta i on pri graditeljstvu, u kom imadjaše dovoljna gradiva. Pridržavajuć si o tom u posebnoj razpravi obširnije progovoriti, za sada (pošto samo o sveobćih načelih govorimo) zadovoljiti nam se je time, da pokažemo temeljno krasnoslovno načelo razmjernosti. — U slikarstvu isto načelo vriedi koje i u glasbi, a to je, da su malena, najjednostavnija razmjerja i najljepša, da u izboru mjerila i vrsti, što se razmjerja tiče, slikarstvo nalazi put, kojim da stupi u sklad i srodstvo sa sgradom isto tako kao sa idejom simetrije.

Za primjer prvoj tvrdnji navadjamo Rafaelovu transfiguraciju, u kojoj razmjerje visine jest kao 1 : 2. U istoga slikara čilimu „ribji lov“ po širini i opet 1 : 2, po visini 1 : 3 i to tako, da su figure točno u srednjoj trećini smještene. Paola Veronesa „pir u Kananu“ danas u Parizu shranjen, pokazuje ista razmjerja, samo je obratno visina 1 : 2 a širina 1 : 3. Jedinica u ovoj slici pače jest za visinu i širinu ista. Često nalazimo figuru s preda stojeću uzetu za mjerilo cielomu djelu. Rafaelova Atinska škola, Paris Bordonov „duždov prsten“, Filippa Lippia

disputa sv. Tome[40] pokazuju po tom mjerilu takodjer u visini razmjer 1 : 3.

Razmjerja su često arkitektonskimi crtami, oštro ograničenimi predmeti, pače i učinom svjetla označena u djelih, u kojih je ideja razmjernosti osobito naglašena. Ima i slika, gdje ta ideja nedjeluje u crtah već u bojah ili u svjetlu; a ima ih i takovih, koje baš naročito izbjegavaju i tu slikovno-krasnoslovnu ideju, a to su slike naturalista.

U jednoj istoj slici ima često više od jedne razdjelbene jedinice, ali se u tom slučaju slogovi ili po ideji simetrije ili opet po novom razmjerju razredjuju. Prvanje biti će srodnije arkitektonskim (ako tu simetrija bude strogom), potonje i slikovnim zahtjevom. Ideja proportionaliteta biti će indi i arkitektonska i slikovna.

Što o liepih crtah rekosmo, to isto vriedi i o razmjerjih: to jest da neima samo jedno izključivo liepo razmjerje, ko što to idealistični sustavi na temelju krive si moni-

---

[40] U crkvi „Maria sopra Minerva" u Rimu.

stične metafisike vazda zahtievaju. Po tom Wolfovo izključivo razmjerje 1 : 2 i Zeisingova precjenba razmjerja, koje nazivamo „sectio aurea“, velike su pogreške te vrsti, neplodne za znanost, škodljive za umjetnost.

VII.

Milotu dosad našastih oblika ljepote nadjosmo u istovjetnosti više čestica sastavljenih predstava. Te predstave do sad bijahu ograničene samo na predmet slike, koju sudismo, a promotrili smo joj do sad kakovoću. Ostajuć još pri samoj slici obazrimo se sada na kolikoću, koja će nam novih oblika ljepote pružiti.

Već Aristotel govorio je o jedinstvu u raznolikosti: dakle o kolikovstvenoj ljepoti. Kako simetriju tako i oblik veličine nalazimo rabljen već u najstarije doba. — Hvat visoka piramida neće drugo već učin arkitektonske simetrije prouzrokovati; a povećajmo po stoput istu piramidu, to si po-

većamo i milotu, stvarajuć veličinom novu krasnoslovnu ideju.

Kao što simetriju tako i veličinu nalazimo često u bizantinskih mozaicih i opet kao izključivi estetični elemenat, a nemožemo niekati, da gorostasne one slike, kazujuće Isusa i Madonu, dobar utisak čine, premda im posebne česti nisu baš liepe. Veličinom rastu naravno i pogreške: s toga n. pr. Bandinelliev Herkules u Firenci ili Berninieve figure u sv. Petru težko da komu ugadjaju.

Nije indi čista veličina jedino kolikovstven oblik ljepote; po savezu mnogoličnosti sa veličinom raste krasnoslovna milota; ali se tu i jedinstvo zahtieva. — Čini se logično protuslovlje, zahtievati jedno- i mnogoličnost u istome djelu, ali se protuslovlje riešava tim, što zahtievamo mnogoličnost u čitavu djelu a jednostavnost u pojedinostih.

Michel Angelo bio bi svoje Sibile i Proroke drugačije složio, da su gdjegod stajati imali kao pojedine figure, a ne u cielosti toli veličanstvene kompozicije na svodu Sikstinske kapele. Sav je svod bogat po množini oblika, pojedinosti su velike i jednostavne.

Vrlo je težko pojedine sastavine ljepote kao niti iz tkanine izvući iz mnogostrano liepih umjetnina; jer bi lahko nesporazumak nastati mogao kanda mnijemo, da je u spomenutom djelu samo ta jedna ljepota. Razpravljajuć dalje pokazati ćemo, da uviek ljepotu smatramo sastavljenu od više sastavina, koje su medju sobom u ravnovažju (wohltemperirtes Klavier). Samo iznimice nalazimo pojedine sastavine ljepote osamljenimi.

Druga vrst kolikoće posve je neodvisna prostorom tako, da i malena djela mogu velik utisak učiniti, a prostorno velika maljušan. Sebastian del Piombov lik kneza Dorije u Rimu, Rafaelova vizija Ezekielova u Firenci takova su djela, koja pred gledaocem reć bi rastu, dočim su n. pr. mramorni kipovi Berniniеvi u crkvi sv. Petra i u Lateranskoj kraj sve veličine maljušni. — Ove si želimo u maleno izradjene, recimo u slonovu kost, dočim bi one slike i stostruko povećanje podnašale.

Razmotrimo li Rafaelovu „Viziju", to ćemo na malom prostoru 7 figura naći i to tako u jedno složene, da svu tu množinu

velika jedinost veže; a kakovimi je vještimi sredstvi ona postignuta, pokazuje to, što od 16 extremiteta 4 čovječjih figura nevidimo neprekidno više od 2. — Sav slog pokazuje još više sastavina ljepote, ali mu je jedna od najvažnijih ova, što ju označismo; jednu i drugu vrst nazvati ćemo:

idejom kolikovstvene savršenosti.

Da ni tu nebude neporazumka, na novo se ogradjujemo proti mnienju, da savršenošću mislimo na mnogoličnost, na jedinstvo ili na veličinu sadržaja ili da nam je tu ušla moralna savršenost u umjetnost — mi govorimo o slikarstvu, indi izključivo ob oblicih crta, o svjetlu i bojah, kako se u glasbi o glasovih govoriti mora.

VIII.

Protražiti imademo sada krasnoslovne oblike, koji proiztiču iz protivnog načela, naime iz prevažne množine nesrodnih čestica u sastavinah razmjerja, gdje sklad istom osobitim činom postići moramo. Čisto abstraktnoj estetici će težko za rukom poći ikad svoj oblik „korektnosti“ temeljito obrazložiti, dočim će iz umiećeslovlja proiztekavše krasnoslovlje toj se težkoći ukloniti, jer muzika, slikarstvo, vajarstvo a i samo graditeljstvo tu ideju uz ostale u sebi nose i vrše.

Tekuća ravna crta, pravilna krivulja estetično se mile, jer su primjerene kontinuitetu duševnoga nam djelovanja. — Prelomi li se

crta a to je narušaj, koj prestaje, čim protustavljenom crtom uvedemo opetovanje a tim symetriju, to će reći pravilnost.

Jednostavno opetovanje moglo bi samo biti prekinuto, protustavbom se uvadja i prelaz koj disharmoniju i razdor riešava.

Pošto se „jednostavna miena“, „antagonizam“ i „dvostruka divergencija“ Ungerova na jedno načelo svesti mogu, to ćemo samo pri toj jednoj ideji ostati iz koje ti oblici proiztiču, a to jest:

ideja protustavbe.

Sklad ove vrsti u pogledu kolikoće vodi nas na ideju ravnovažja, o kom poslije.

Stabla u slici Ticianovoj „mučeničtvo sv. Petra“, Tiepolovi „kaprici“, Domenichinova 4 evangjeliste u crkvi Andrea della vale pokazuju jasnih primjera toj ideji. Opetovano i dvostruko je to načelo rabljeno u nosiocih svoda kapele Sistinske, gdje su skoro sva prerezivanja crta čistom namjerom u tu svrhu načinjena.

Koliko je silna protustavba jednostavnih crta, pokazuje posljednja večera Lionardova, gdje 4 put rabljen taj oblik izrav-

njuje veliku kolikovstvenu nejednakost gornje i dolnje pole.

Ljepotu slova, koja nisu doista ništa nego crte, idealistično krasnoslovlje nikada protumačiti neće moći, dočim već sa dosad razloženimi idejami razumiti možemo ljepotu strogo simetričnih slova B, H (u kojem je i prelaz rabljen za sjedinjenje jednostavno opetovanih, po kakvoći istovjetnih čestica) O, S, slobodno simetričkog R, na temelju protustavbe milećih se slova V T K M W N X Y Z. Samo ovimi načeli prosuditi se može manja ili veća ljepota azbukâ raznih doba i naroda.

Nečini se, da je baš mnogo do toga stalo, ali se sjetimo, da je to samo jednostavan primjer velevažnih načela, koja su jedini ključ s kojim ući možemo u duh sloga velikih umjetnina.

IX.

Već nas je oblik simetrije svratio na milotu protustavbe jednolikih sastavina umjetnine, a vidjesmo da se i nesklad tim riešava; ako to i s obzirom na kolikoću uzbude, reći ćemo da su sastavine u ravnovažju.

Od sredine simetrično razredani skupovi u ravnovažju su, a prelaz i težište mu je u samoj sredini.

Često u slogu nalazimo skûp, koj je po ideji razmjerja tako složen da jedan dio glede kolikoće gubi ravnovažje. U tom slučaju postići nam je ravnovažje kakvim god qualitativnim sredstvom s druge strane, a i prelaz će tu dobro rabiti u pripomoć.

U takovoj razredbi isto je toliko konačnog ravnovažja ko u simetričnoj, ali više života jer ima pometnje i poravnanja.

U misiji sv. Petra od Rafaela n. pr. sedmi apoštol s kabanicom, što mu u bogatih naborih na tla pada, čini ravnovažje figuri Isusovoj, te je zaoto i od inih apoštola iz skupa više oddružen. Razmjerjem 1 : 2 razoreno je ravnovažje na toliko, da taj zametak crte koj spomenusmo nije dovoljan, već tomu još i sv. Petar za prelaz rabiti ima, a koloristično opetovanje Isusove kabanice na halji predposljednjega apoštola podupire još više izjednačenje.

Kod slika razdieljenih u visinu i širinu po razmjerju 1 : 2 nalazimo skupove često protustavljene tako, da qualitativnoj jednostavnosti u jednom četvrtu odgovara mnogoličnost u drugom, a obratno u doljnoj poli. Takav je slog Tizianova „pohoda Marije u crkvu". Slika je na visinu i širinu u 4 diela razdieljena tako, da lievi gornji četvrt zauzima svjetlo oblaka i nekolicine jednostavnih gradjevnih oblika, četvrt na desno izpunjen je bogatim skupom sgradâ i važnimi figurami. Obratno dalje imademo

na lievo velik skup figura a na desno velik neutralan zid, oživljen samo figurom starice u bielo, modro i zeleno. Potonja dva oblika ravnovažja, koja na prediduću disharmoniju naslućuju nazvati ćemo Contrapostom. — Disharmonija nije prava, dakle ni riešitba, samo je dopunjeno na protivnoj strani što na jednoj manjka. — U jednom i drugom slučaju viditi ćemo indi puko djelovanje ideje slobodne simetrije, ali u novoj razsvjeti ideje quantitativne savršenosti, koja i ravnovažje obsiže.

X.

Pri dosadašnjem razmatranju uzeli smo u obzir sve oblike u slici. Sada nam valja smatrati cielu sliku prvo: u razmjerju s oblici uz sliku i oko nje, drugo: u razmjerju sa tehnikom.

Glede prvoga gledišta imati ćemo razlučiti dvoje:

Slike koje stoje u savezu sa arhitekturom, i slike koje okvirom ograničene sačinjavaju neodvisnu cielost.

Sva ta razmjerja slika k srodnim čestim izvan slike nazvati ćemo

idejom styla.

Razmotrimo odnošaj slike pram arhitekturi naokolo, to ćemo pamtiti morati, da

baš o tom razmjerju, visi estetični sud da je dakle velika pogreška, kad sliku n. pr. u galeriji viseću s obzirom na arhitekturu nazivamo bez styla. Barok slika u barok arhitekturi isto je tako stilistična kao kakav strogo bizantinski mozaik, koji će opet u sred barok arhitekture bez styla biti. Ako indi govorimo o stylu u slici, moći ćemo si pridomisliti kakovu arhitekturu, ali nećemo smjeti tu arhitekturu izabrati po svojoj volji pa onda odsuditi sliku ako joj nije primjerena. Ciele umjetnine mogu u medjusobnom razmjerju stajati kao pojedine česti jedne umjetnine, njihov sklad biti će posljedica uporabe ideje styla.

Neku akademičku maniru nazivati „stylom“ posve je krivo, a Unger[41] pravo veli, da to nije već „naduto ime šuplje stvari“.

Razmotrimo li razmjerje umjetnine pram tehnici kojom je sačinjena, tad ćemo naći takodjer sklada i nesklada med njenimi zakoni i sklopom skupova. Poviest umjetnosti pripovieda nam kolike promjene u slikar-

---

[41] Ungerova definicija n. knj. str. 225, nevalja, jer zamienjuje pojam styla sa riečju „maniera“ (u dobrom smislu).

stvu nastaše u stylu i čitavom načinu skladanja, odkad Van Eyk odkri slikanje uljem. — Slika koja inim zahtjevom estetike i zadovoljava, može nam postati vele neugodnom radi krive uporabe tehnike. Aquarel nesmije, kao u današnjih Ingleza htjeti biti ko uljem slikan, a djela će Van der Werffa fin ukus zabaciti, pošto mu imadu lice, ko da su na slonovoj kosti slikana. Tako se nesmje shvatiti „izginuće tvari“! Što se slikarstva tiče, to valja reći i o inih umjetnostih. Intarsia u drvu nesmije imitirati pletiva, a ovo opet gubi umjetničku vriednost kad nasleduje uljem načinjene slike. Novi francezki gobelini baš su rad prevelike tehnične savršenosti manje vriedni nego stariji, koji više naglašuju zakone umjetnosti pletiva.

Kao što pako nesmije izčeznuti značaj tehnike, tako bi pogrešno bilo, da tehnici za ljubav estetičke oblike žrtvujemo. Namigavoj, smionoj tehnici nemožemo odreći subjektivnog godovanja, nu ovo je podvrženo modi i promjeni kao svi subjektivni nazori. Ako indi imade krasnoslovac ocieniti djelo slikarske umjetnosti, to on liepu tehniku odbiti neće, ali je neće ni primiti kao za-

metak svomu sudu, — primjerena li je materialu on će ju pohvaliti, virtuoznost ostati će vabilo samo za veliko obćinstvo.

Zakon styla pada pod sveobću formu harmonije, o kojoj obćenito oblikoslovno krasnoslovlje govori. Iz tog temeljnog načela izvedeni zakoni moći će se indi uporabiti i pogledom na styl.

Historička imena grčkog, rimskog i gotičkog styla posve su izlična, pošto ipak nisu baš protuslovna, možemo ih pridržati. Ali o „uzvišenom“, „religioznom“ ili tja „dražestnom“ štilu nemože biti razgovora, jer bi tim upleli iz potaje subjektivna čuvstva u razsudjivanje.

Ako li gore pokazasmo, da se sveobća istina slike podrediti ima slikovnim idejam, tad ćemo to glede stila još obsežnije dokazati moći. Obziri na arhitekturu i tehniku tako su veliki, da velikom pogreškom postati može kad uzčuvamo obćenitu istinu. Arhitekt mora po zakonih svoje umjetnosti ograničiti n. pr. stanoviti prostor zidovi. Slikar koga je zadaća zapala uresiti taj prostor, nesmije prevelikom istinitošću svoje slike probiti zid, pače često i glede same perspektive mora

žrtvâ doprinieti. — Sag ili mozaik opredieljen za pod, dakle u svrhu, da se po njem gazi, bio bi u neskladu sa svojom zadaćom i mjestom na kojem je, da nam pokazuje velikom istinitošću kakav predjel ili figure — isto cvieće njegova uresa nesmje biti naturalistično, ako nećemo da ga snadje osuda, da je bez štila.

Nu to sve opet donekle. Ako današnji arhitekti slikarstvu zabranjuju, da svimi svojimi sredstvi u granicah styla djeluje, želeć da bude neznatno, da se njihovo djelo tim više iztakne — tada tim postižu baš protivno. Crkve mnogih inače genialnih današnjih arhitekta ljepše bi bile, da ostanu nebojadisane, a prava je istina da je arhitekturi bolje bilo, dok su slikari bili ujedno i arhitekti, nego li je dan danas slikarstvu pod žezlom novijih graditelja.

Skupimo na okup sve ideje, koje sačinjavaju ljepotu sloga bez obzira na svjetlo i boju, to ih indi imademo pet. Ideja slobodne symetrije, ideja proportionalnosti, ideja quantitativne savršenosti, ideja protustavbe i ideja styla,

— dalje nemožemo tjerati logičnu razdjelbu, kojom smo najjednostavnija i sastavljena razmjerja protražili, obzirom na osobitosti slikarske umjetnosti.

XI.

Odbili smo mnogovrstnu pomoć za estetiku, a nismo se ni u psychologična protraživanja upuštati htjeli, — na ovom novom polju u koje ćemo sada zaroniti, nudja nam druga znanost svoju pomoć, a to je naravoslovlje. Pošto se ono u naš posao nepača, već nas uči čestice naših razmjerja bolje poznavati, to ćemo mi rado od njega primiti izvještaja, kad se bude o tom radilo, da definiramo svoju nauku.

Fiziolog J. Czermak [42] u Lipskom dokazao je originalnost i vriednost Schopenhaue-

[42] Ueber Schopenhauers Theorie der Farbe v. Prof. Johann Czermak in Leipzig. Ivješće c. akademije znanosti u Beču LXII. svezak. II. snopić, godište 1870. II. odiel.

rove teorije vidjenja i boja, koja se u bitnosti slaže podpuno sa nazori Young-Helmholz-a. — Mi ćemo indi osjećanja b i e l o, s i v o i c r n o sa Schopenhauerom nazvati „intenzivnom djelitbom retine“ po podobnosti s v j e t l a, p o l u s j e n e i s j e n e.[43]

Pošto Helmholz u svom klasičnom djelu[44] „podpunim“ djelovanjem retine naziva istodobno djelovanje jednako uzbudjenih triju pramena retine: one koja c r v e n o, one koja z e l e n o i one koja l j u b i č a s t o osjeća, te kao učin toga podpunoga djelovanja bielu boju označuje, moći ćemo quantitativnom djelitbom retine označiti još uvieke i onu, gdje jedan pramen osebno dirnut svojom kakvoćom ponešto utiče u sveobći značaj svjetlosjene. Mi ćemo tu vrst djelitbe okrstiti: bojadisanom svjetlo-sjenom.

Ovo bojadisanje svjetlo-sjene moramo dvojako razumjeti: prvo u slučaju spomenutom, drugo u slučaju podpune qualitativne i quan-

---

[43] Ueber das Sehen und die Farben. Arthur Schopenhauer. Leipzig 1873. Sv. dj. I. sv. u istoj knjizi „Theoria colorum phisiologica“.

[44] Phisiologische Optik.

*

titative djelitbe retine u Schopenhauerovu smislu.

Tri su indi vrsti svjetlo-sjene: prva označuje umjetnost crtanja, bakroreza i bakropisa, drugu i treću vrst najbolje će poznavaocu umjetnosti predočiti dva imena: Rembrandt i Correggio.

Svjetlosjena je jezik slikarstva, ona je za nacrt isto toliko važna kao i obris,[45] jer je slikarom za propup (relievo, relief) još važnijim sredstvom od boje. Gdje god se naime o tom radi, da na ploči postignemo prividni učin plastičnosti, jedino nam je to moguće svjetlosjenom. Obrisni nacrti Genellievi, Karstensovi, Flaxmannovi i sl. neće indi kraj svih svojih ljepota imati onoliko slikovne vriednosti kao koj bakropis Rembrandtov.

Kako nam svjetlosjena prikazuje relief stvarî o tom nas uči znanost prospetive. Za krasnoslovlje od tud imademo samo tu pouku, da čim je više istovjetnih česti

---

[45] Selvatico: Scritti d' arte, Firenze 1859. punim pravom veli: Usano quindi erroneo linguagio coloro che vedendo una figura ben contornata ma non bene ombrata dicono „e ben disegnata ma u' e sbagliato il chiaroscuro“. No; dovrebbero dire invece che n' è sbagliato il disegno.

razmjerja, tim se u slici i praslici povećaje krasnoslovna milota.[46] Pošto nam boja još više sredstva daje povećanju tog broja istovjetnih česti — to ćemo tek o ideji, koja je toj miloti temeljem, prosboriti istom o koncu čitave razprave, kad sve ine ideje slikovne ljepote već nadjemo.

Prispodobimo li Rembrandtove bakropise sa djeli obrtnika, odmah ćemo razabrati da izim reliefa još i inih prednosti imadu koje razmotriti valja.

Opaziti ćemo ponajprije, da se uz plastiku pojedinih sastavina sloga samo svjetlo ukazuje kao predmet, koj svjetlosjena divno prikazuje, isto titranje sunca ona nam predočiti može.

H. Taine, opisuje svjetlosjenu na način francezki vrlo dosjetljivo i poetično ali netočno. Govoreć o Rembrandtu, veli: Chez Rembrandt, le principal intérês du tableau n'est

---

[46] Par ce que je viens de dire du clairobscure, il est évident que, sans être un moyen d' imitation à part, il se distingue du relief simple par assez de traits pour que je ne dusse ni le confondre avec lui, ni omettre entièrment d' en parler. Reflexions et menus propos, par A. Töpffer. Paris 1872.

pas l' homme, mais la tragédie de la lumière mourante, eparpillé, palpitante, combattue incessamment par l' envahissement de l' ombre.[47] Srodnost sa Corregiem trebao je imati na pameti toli uman i analogijam toli vješt pisac. Da je „osnov"[48] u radnjah tih dvaju velikana raznolik, to nedira u načelo, koje je u jednoga i drugoga isto: „On est colorist par les valeurs, par les colorations et par la lumiere"! Rembrandt, Tizian, Correggio.

Istina da je Rembrandt zagasnuo skoro svu sliku, da mu svjetlo bude tim svjetlije, ali je i postigao što je želio, to jest toliki sjaj kao n i t k o osim njega, i dokazao da je nonsens govoriti o „tragédie de la lumière mourante" pri njegovih slikah.

---

[47] H. Taine. De' l' ideal dans l' art. Paris 1867. str. 120.

[48] „La base" u smislu kako ga utanačuje Conture, Methode et entreticus d'atelier Paris 1868. I. sv.

XII.

Protražujuć nadalje Rembrandtove bakropise opaziti ćemo, što i priroda pozornomu motritelju pokazuje, to jest da svjetlosjena sjedinjuje mnogo predmeta u jedan skup, da tim svu sliku pregledno razredjuje i oživljuje. Svjetlosjena tim postaje toli možnom, da i bez pripomoći ikakove ine sastavne ljepote pobudjuje u nas milotu, da je kadra podieliti estetične vriednosti istim posve neplemenitim, neliepim, svakdanjim crtam i oblikom i to bez iste pripomoći boje.

Svjetlosjena indi jasnije i dosljednije nego ikoja ina sastavina slikovne ljepote izražuje:

ideju jedinstva.[49]

[49] O toj krasnoslovnoj ideji čitaj Zimmermanna: Aesthetik als Formwissenschaft. Wien 1865 §. 190. De l'

Uzmimo, da neuk slikar svaku pojedinost u svojoj slici izraditi želi poput vajara, neobziruć se na ono što je uzpored — razpala bi mu se slika u nemirnu množinu pojedinostî, koje nebi imale nikakove medjusobne spone, dakle nikakova jedinstva. Svjetlosjenom moramo razvesti i u skupove složiti raznolike predmete ali i razvesti moramo bud svjetlo bud sjenu po čitavoj slici tako, da samo jedno ili drugo vlada.

Razvedemo li po slici sjenu, prikazat će se svjetlo (ako se za sad neobazremo na prelaze) nalik pjegam. Ako samo jedno svjetlo u slici imademo, ostati će same po sebi i sjene sjedinjene, to će dakle biti najjednostavniji oblik jedinstva svjetlosjene.

Orsini i Reynolds htjedoše utanačiti, kolikoput se svjetlo u slici opetovati smije. Kakono što se svagda odriješito proti ovakovim posve nerazboritim pokusom ogradismo, tako i tu. Krasnoslovac ima tražiti samo temeljne zakone, čim udje u slično zakonodavstvo, stvoriti će absurda.

---

unité dans le clair-obscure piše D. Sutter i Philosophie des beaux arts apliquée a la peinture. Paris 1858. str. 138. Burnet: Prinzipien der Malerkunst.

Jedinstvu je zadovoljeno, ako su na slici svjetle pjege iste vriednoće razdieljene ili po zakonu simetrije ili po zakonu razmjernosti. Svakako ćemo u onih umotvorinah naći još većega jedinstva; u kojih su jednomu svjetlu podredjena ostala svjetla u slici n. pr. tim, da budu slabija, ili da kraj iste kriepkosti budu manja.

Jedinstva radi naći ćemo na velikih slikah često rabljen način, koj je Tiziau poznatom prispodobom o grozdu razjasnio. To jest: Sve jasne figure bit će skupljene u jedan skup, a sve tmaste u drugi, tako da će pojedini predmeti imati doduše vlastito svjetlo, i vlastitu sjenu ali će u skupu sačinjavati jedinstvo, a sjene opet tako.

Kod manjih je to predmeta veoma težko, a slici još mnogo nuždnije.

U slučaju o kom govorimo, gdje naime u slici prevlada s j e n a, biti će jedinstvu probitačno, da svjetlo nebude baš u sredini, jer ćemo tako veći skup sjene postići. Liep je tomu primjer Čermakova slika u Zagrebu.

Razvedemo li po slici s v j e t l o, tad su sljedeći slučajevi jedinstva mogući:

slika je složena samo od svjetla i polusvjetla;[50]
u slici vlada samo svjetlo, ali ima i kriepkih sjena.

U prvom slučaju postići će umjetnik veliko jedinstvo, veće dapače nego ikad, kad je osnovom slici sjena, ali je pri tom velika pogibelj, da slika postane slabašnom, boležljivom. Izbjeći može se toj pogibelji čarom lokalnih boja ili osobitimi vrstnostmi sloga. Prerano umrvši veliki španjolski slikar Fortuny primjer je prvoj, a fra beato Angelico drugoj vrsti. Slabašan način razsvjete ovoga velikoga genija primjeren je posvema nebeskim vizijam, koje je on toli vierno i liepo umio slikati, kao što drugi slikari, djeca ovoga svieta, slikaju vidljive predmete svieta.

Neimade li slika pomenutih izvrstnosti druge vrsti, razsvjeta svjetlom i polusvjetlom služi primjerom, da odveć veliko jedinstvo može postati opasnim učinu. Pogibelj leži u tom, da ima odviše istovjetnih čestica razmjerja, a da se uz to grieši proti

---

[50] Burnet sjenu dieli ovako: svjetlo, polusvjetlo, svjetlosjena, polusjena, i sjena a po njemu i Selvatico.

ideji quantitativne savršenosti. Spoznati ovu pogibelj bilo bi osobito važno za umjetnički obrt, koj je već duboko zagreznuo u boležljivost i bljutavost glede boja i razdjelbe svjetla, te se istom polahko diže.[51] Neprovedemo li niti svjetla niti sjene po slici tako, da jedna ili druga prevladjuje, već uzmemo, da je obojim objam jednak, tad ćemo imati u slici dva jedinstva, koja će jedno drugo oslabiti.

Reći ćemo indi, da je postulat jedinstva razmjernost svjetla i sjene u slici. Koja li su razmjerja liepa, to tek valja temeljito i mnogostrano protražiti u djelih velikih kolorista. Burnet[52] veli, da je Reinolds u Mletcih našao obično četvrtinu slike odredjenu za svjetlo, četvrtinu za sjenu, ostalu polu za polusjenu i polusvjetlo. Protražujuć nekoje najglavnije slike Mletačke škole, našao sam, da je to izbilja istina n. pr. kod „čuda sv. Marka“ od Tintoretta i „Assunte“ Tizianove; ali sam mnogo manje svjetla

---

[51] Felke. Kunst im Hause. Wien 1873. Zanimivo je motriti sbirku u nar. muzeju gdje se viditi može kako fino naš narod i u najtanjih estetičnih pitanjih osjeća.

[52] Prinzipien der Malerkunst str. 27.

našao u nekih vele znamenitih slikah Gian Bellinia, n. pr. u crkvi S. Zacharie, a mnogo više u Cime di Conegliano i u Carpaccia. U Paola Veronesa prevladaju više nego u inih polusjene i polusvjetlo, a u Pordenona samo polusvjetlo.

O Rubensu veli Reinolds, da je mnogo više od četvrt slike za svjetlo uzimao, a Rembrandt jedva osminu. Theophil Gautier to doduše naziva „un coup de pistolet dans une cave“, ali neima pravo; jer ako itko, a to Rembrandt znade još i najdublje si sjene prozračnimi učiniti i sa svjetlom ih ujediniti.

XIII.

Što su u metafizici srednje česti razloženoga pojma, (Herbartova methoda odnošaja), to su u slikarstvu prelazi. Oni tumače i obrazložuju sponu protivnih i neskladnih česti sjvetla i sjene, ko što nam one čine tamo razumljivim odnošaj med uzrokom i posljedicom. Prelazi su najbolje sredstvo sklada u slici,[53] ali valja dobro pamtiti, da ljepota nesastoji samo od sklada već i od nesklada.

Tek svjetlom i sjenom ukazuje se sklad samostalnom idejom; jer se istom tu može govoriti o identitetu česti u sastavinah razmjerja.

---

[53] Rob. Zimmermann u n. knj. §. 111. govori obširno o toj ideji.

Skladna razdjelba stupanjâ svjetla i sjene, ako je umno uporabljena, daje slici širok miran učin, kao n. pr. mnogim slikam Van Dykovim i Cuypovim. Navadjam naročito ova dva slikara par excellence, a ne slikare Umbrijske škole, jer smjer ovih potonjih mnogi označiše neslikovnim. Ja sam se badava mučio, da nadjem neslikovnosti u njihovih djelih, učeć ih razabrao sam pače, da su oni mnoga slikovna načela pronašli i stvorili.

Ako indi hoćemo čist sklad bez predidućeg neskláda i razrješenja, to moramo svjetlo i sjenu spojiti sa prelazi. Navadjam valjan primjer iz naravi, koj svatko lahko sam opaziti može, a to je zalazeće sunce, koje je najčišći izraz najskladnijeg prelaza iz svjetla u sjenu. Sunce po danu nečini isti učin. Nebeski svod tim se tmastije ukazuje, čim je bliže suncu (protustavbom) a na obzorju sve bliedjim biva.

Priroda je ne samo učiteljica umjetnika nego i krasnoslovac u istoj školi mnogo toga učiti mora, da uzmogne bolje razumjeti i shvatiti tumača i nasljednika prirode — umjetnika.

Malo je temeljnih zakona umjetnosti, a izvor im je jedan — priroda. Budu li i umjetnik i estetik crpio svojemu znanju bar primjer i razjasnjenje iz istoga vrela, tad će se medju sobom bolje razumjeti.

Istina je, da čisti sklad u slici u rukuh slabijeg talenta postaje uzrokom sladkosti, koja im djela posve nevaljalimi čini. Van der Werff i Carlo Dolce primjeri su tomu, ali to nije krivnja načela. Čisti je sklad ideja, koju je slikarstvo tim redje rabilo, čim je više upoznavalo sredstva protustavbe. Isti Rafael n. pr. u „misi Bolsenskoj" sasvim je odrješito pošao više kolorističkim putem, koj se u tom sastoji, da se poluči sklad, predpostavljajuć mu nesklad.

Razmotrimo razne slučajeve.

Ako je svjetlo oštro sjenom obrubljeno, dakle bez prelaza, tad je to nesklad, koj se kadkad upotriebljuje, ako se koj predmet kani osobito naglasiti, ali je to vrlo riedak pokus samo velikih umjetnika. U portretu se ta razredba još ponajbolje rabiti može. Rembrandt u takovih slučajevih razrješuje nastali nesklad time, da svukoliku sjenu od iste vriednosti kriepku naslika, bez obzira

na predmet, uvadjajuć tim veliku širinu sjene.

I obratno se reći može kad je u svjetlo metnuta bez prelaza sjena, samo tom razlikom, da takovo sredstvo protustavbe slikarstvu rabi za izražaj najvećega svjetla. Razriešenje tog prelaza suvišno je, dapače bi razorilo svrhu.

U svjetlosjeni protustavba donosi sobom u svrhu sklada takodjer zahtjev ravnovažja. U slučaju da je ravnovažje razdjelbom narušeno, treba ga nečim izjednačiti.

Uzmimo na primjer sljedeći slučaj: U sred slike protustavljena je podpuna sjena svjetlu na takav način, da je ta protustavba s jedne strane bez prelaza, a s druge s prelazom. Sklad na toj strani biti će neskladu na drugoj protutežan, dapače će podpuno ravnovažje moguće biti ako kolikoća prelaza bude dovoljna, prispodobiv ga s obsegom i kriepošću protustavljenih vrjednota.

Protustavba može biti podpuna, to jest takova da upravo jedna pola slike u svjetlu stoji pram drugoj poli u sjeni, recimo s jedne i s druge strane diagonale, kako to n. pr. Burnet razlaže. U tom će se slučaju novom

protustavbom ravnovažje postići. Izvaditi će se naime komad iz sjene pa će se metnuti pram svjetlu. Svjetlo i sjena tim će dobro proći, jer će oboje ojačati. Uvidivši ovu potonju posljedicu, umjetnici su i bez podpune diobe slike rado svjetlo tmastomu a tmasto svjetlomu protustavljati počimali, jer je mnogo više ravnovažja u tom načinu, nego li ako mećeš tmasto na tmasto a svjetlo na svjetlo akoprem nam ovo potonje čini širji učin i širji sklad. — O bojah koje u ovakovu slučaju imadu pripomagati razdvojbi, ovaj čas nemogu govoriti, samo spominjem da im osebnost rabi svjetlosjeni za ojačanje učina. Biti će n. pr. od velike koristi ako identitet dvaju svjetlih skupova u slici stvorimo tim, da im istu boju dademo; jer ćemo time često uz posve različne nesročne predmete koju to slikovnu ideju dobiti, ako nikoju inu, to bar sklad na temelju istovjetnosti boje.

Pri risanju pojedinih predmeta u svrhu reliefa umjetnici obraćaju navedeni zakon, mjenjajuć materialno zadak prema strani svjetla ili sjene, koja je prama njemu obraćena. Zadak se čini posve jednolik, ali je

u istinu vrlo promienjen te tako razjašnjuje pojave, koji sliede iz protustavbe. Rišuć po prirodi o tom će obziru najviše visiti, da li će umjetnikovo shvaćenje biti slikovno ili ne.

Sjedinjenje svega svjetla i najjače sjene na jednoj točki slike a prelazna i podredjena razdjelba svjetla i sjene u ostalom dielu, otvoriti će slikaru na temelju pravilne razmjernosti put velikoj miloti učina.

Tintorettovo „čudo sv. Marka" pokazuje nam velezanimiv način razdjelbe svjetla i sjene. Sjena prelazi sred sriedom slike, a u gornji dio svjetla figura sv, Marka uvadja najdublju i najkrjepću sjenu u slici. Tintoretto je Michel-Angelo kolorita a u toj slici više nego u ikojoj drugoj. Protustavba je tu uporabljena u razmjerjih vele zanimivih, reć bi da je obratni Rembrandt. Zadak sjajan, sve figure tmasto se iztiču, a obratno glavna figura u slici sv. Marko. Slikari predjela rabe ovu razredbu često velikim efektom.

Kao što spomenusmo, imade mnogo izvrstnih umjetnina prvoga reda, koje su jedino obzirom na tok crta složene, isto tako ima i nebrojenih djela iste vriednosti koja

su samo obzirom na svjetlosjenu zamišljena i izradjena. Kako vidjesmo, temeljni zakoni ljepote pri jednom i drugom slaganju isti su, nedokučivo je indi kako su čitave škole krasnoslovaca o tom se prepirati mogle, koj je smjer više vriedan u umjetnosti. — Slikare valja izpričati ako su jednostrani, ali čim tko pero u ruke uzme da o umjetnosti mudruje, mora mu geslom biti nepristranost. Umjetnik mora biti oštro rezan individualitet, da uztrajno svojim putem do cilja doći uzmogne; — pisac, sudac, truditi se mora da spozna te individualitete i jezik kojim govore — ljepotu. Svatko bi se naravosloveu smijao, a lje nitko nebi rekao da je učenjak kad bi tvrdio, da je žiraffa kržljav stvor, jer su joj prednje noge duže od zadnjih, dočim su zečeve normalne, to jest zadnje duže a prednje kraće. — In esteticis sviet još nije dotle dopro da su takova absurda nemoguća, pače napisano je nebrojenih knjiga koje pro i contra govore, da li je n. pr. umbrijska ili flamanska škola na pravom putu, — napisano ih je a pišu se još!

*

XIV.

Progledavši sve odnošaje svjetlosjene u slici, našavši dvie nove slikovne ideje, morat ćemo kao i glede crta umjetninu promotriti u razmjerju sa sastavinami izvan sloga umjetnine t. j. obzirom na predmete koji ju obkoljuju, i obzirom na tehniku.

Dočim će umjetnik, koj se zadovoljuje samo reliefom ili dapače samo obrisom jedino na to gledati, kako mu crte teku u odnošaju medjusobnom i u odnošaju sa crtami i razmjerji arhitekture, paziti će umjetnik svjetlosjene poglavito na odnošaje i razmjerja svjetla i sjene prema sastavinam iste vrsti naokolo. — Tko poznaje dvorane

duždove palače u Mletcih, Caracci-ev svod u palači Farnežkoj, radnje Pachieve i Bazzieve u Sienni, Corregiovu „dvoranu Diane u Parmi“, neka prispodobi te radnje sa dekoracijami u Loggiah i u Farnesini, te sa Pompejanskimi affreschi, pak će imati jasnih primjera jednomu i drugomu načelu. Zanimivo je u tom pogledu prispodobiti dvie Rafaelove stanze. Stanza della segnatura i stanza del Heliodoro po sasma su raznolikom načelu složene, prva obzirom na crtovnu ljepotu, a druga i obzirom na svjetlosjenu i colorit. — Govoreć o stylu svjetlosjene upozorujem čitatelja osobito, da prispodobi oslobodjenje sv. Petra sa Parnassom. Dočim u prvoj slici neima nikakova obzira na svjetlo prozora nad kojim je slika, uzeta je u drugoj slici nestašica svjetla na tom mjestu za temelj sloga po svjetlosjeni.

Izim djelbe i temeljnog načela u razredbi imati će i glede obrisa svjetlosjena znatna upliva na umjetninu. Svi skupovi biti će kod dobrih umjetnina te vrsti već tako složeni, da obris bude služiti mogao podlogom pravoj vrstnoći svjetlosjene.

Sam obris u malih će slikah kao izčeznuti, dočim će velika i svjetlosjenom složena slika oštrih obrisa trebati bar za one česti sloga, koje statično načelo u slici izraziti imadu.

Fra Angelikove male slike, prem na male razmake složene što se svjetla tiče, biti će indi dovoljno oštre, dočim će velike u tom obziru ponešto oskudjevati.

Mnogo će nam pruditi da razjasnimo ta opažanja, ako prispodobimo n. pr. Boticellieve male slike sa onom divnom madonom u Uffiziah. — Tumač krasnoslovni ovoj ljepoti biti će kvantitativna savršenost; ipak mi ovu stvar navodimo govoreć o stylu, jer je veoma razšireno krivo mnenje, da svjetlosjena zahtjeva posvemašnje izčeznuće obrisa.

Polusjena osobito je primjerena tehnici uljenih boja, ali je Corregio, Parmegianino, Bazzi i Tiepolo tehnikom na liepu takodjer isto tako liepih učina postigao. Bistrina i prozračnost sjene naime nevisi samo o čistoći boje, kojom je sjena slikana; i posve sive, dapače mrljave boje mogu valjanim uzporedjajem i protustavbom prikazati ne-

obično liepu svjetlosjenu, potvrdjujuć tim veliku važnost tih temeljnih slikovnih ideja.

Pošto, kako rekosmo, svjetlosjena proizvodi osobito relief, to ćemo obzirom na styl morati biti vrlo oprezni porabom svjetlosjene ondje, gdje je relief nepotreban, dapače nerazuman. Stare će indi majolike biti mnogo valjanije u stylu, nego li Severski porcelan, a svjetlosjenom radjeni sagovi biti će bez iznimke nevaljali.

Dvostruku su razsvjetu dugo vremena osobitom slikovnom ljepotom smatrali, ali posve nerazložno. Ona prvo grieši: proti načelu jedinstva, drugo: uništuje jednu od najvećih prednosti svjetlosjene, to jest, da nam mjestnu boju u svoj ljepoti prikazuje. Tamo naime, gdje bi tu boju ugledati imali, gledamo umjesto toga titranje optičnih boja koje mogu zanimati naravoslovca ali ne estetika. U Rafaelovoj već spomenutoj slici, oslobodjenje sv. Petra — upotriebljena je dvostruka razsvjeta, ali su tu tri razne kompozicije uzporedo, od kojih svaku na pose razmatrati valja.

Proti umjetnomu, jednostavnomu svjetlu neda se s gledišta estetike ništa prigovoriti;

nu naidjemo li na umjetnika kao što je Gherardo delle Notti koj sve — dapače svoj vlastiti lik — samo pri svjetlu svieće slika, tad ćemo si „subjektivni“ sud dopustiti, da je to čovjek malena uma. Veliki su umjetnici samo iznimice slikali prizore umjetnim svjetlom razsvietljene. Prava, ideji savršenosti [54] primjerena razsvjeta, jest svakako sunčana sa svojimi neizbrojnimi učini svake vrsti. Nigdje nije odbijanje svjetla tako kriepko, a tim svjetlosjena tako podpuna, kao na suncu.

[54] Kolikimi žrtvami istinitosti kupiti moramo učine pri umj. svjetlu o tom čitaj: Brücke, die Phisiologie der Farben. Leibzig. 1866 na str. 279.

XV.

Radi podpunosti razdielbe valja nam u ovoj radnji spomenuti još bojadisanu svjetlosjenu. O podpunom sjedinjenju boja sa svjetlosjenom, kao što nam ga n. pr. Corregio prikazuje, prosboriti ćemo prilikom kolorita, ovdje ćemo samo govoriti o slučaju, koj točno označismo govoreć o svjetlosjeni u obće. Fiziologijska definicija što ju ondje izrekosmo može biti podlogom psyhologijskomu tumačenju milote, pobudjene bojadisanom svjetlosjenom. Valja nam sada fizikalno raztumačiti pojam o kom kanimo govoriti.

Fizika nas uči, da subjektivna snaga svjetla neraste u izravnom razmjerju sa objek-

tivnom snagom, već izvanredno polaglje.[55] Poznato je izim toga da su svojstva boja u tom pogledu raznolika.

Umjetnici svjetlosjene indi, gledajuć na čitavu si sliku, rado će se služiti ovim sredstvom da nenaruše jedinstva a da ojače protustavbu — oni primaju jednu ili dvie boje u pomoć. To je bojadisana svjetlosjena.

Ljestvica, koju najveći slikari toga smjera za temelj bojadisanju uzimaju, nije red boja, u spektru, nego red boja mutnih medija,[56] a vladajuće su tu boje modra, žuta i crvena. Postanak tih boja sličan je i srodan onomu, što u teoriji svjetlosjene nazvasmo „prelazom" a s toga su razloga za gore rečenu svrhu i najprikladnije. — Djela Wuwermanna, W. Dietza, mnogo djela G. Maxa. Delacroixa zastupaju ovu vrst slikarstva, Coloristički trozvuk biele, crvene i crne boje ide amo, tumač njegove estetične vriednote jest ovo: Bielo i crno najkriepčija je protustavba, a bojadisan je samo med njima pre-

---

55 Helmholz. Phisiologische Optik.

56 O tih bojah čitaj: Brücke u naved. knjizi. Zatim: Über die Farben trüber Medien. Stzgsb. d. A. d. Wissenschaft, 1851. Juli.

laz u gore rečenom smislu. Taj sklad nalazi se nesamo u većih slikah kao čest učina, već često izključivo slikom vlada, te u tom slučaju naravno više i znamenuje.

Bojadisana svjetlosjena sa svojim savršenim skladom obsiže i one slike, koje Niemci označuju sa: „Ton-Malerei“ a koje Francezi odlikuju nazivajuć ga „intime“. Corot Rouseau, Jettel idu amo. Reći će nerazumiti svoje zadaće, kad neki njemački quasi-rigoroziste uzdišu za nacrtom, kad im se nudja dražest slikozvuka,[57] te u ustih nose Rafaela i Michelangjela kad im valja pokriti nerazum onoga, što govore. To je tako, kao da bi zahtievali orchestralni efekt od umjetnika, koj nam svirku na gusle izvadja.

Neima samo oblikâ tjelesa već ima i oblikâ razmjerja bile mu sastavine crte, svjetlo, sjena ili odnošaji boja.

Završujuć što o svjetlosjeni reći imadosmo, nemožemo na ino a da nespomenemo i veliko subjektivno ugadjanje svjetlosjene na većinu ljudi a s toga i simbolično mu zna-

---

[57] Neznam prikladnije rieči da označim ono što se u slikarstvu zove „Ton“.

menovanje. Na ovu subjektivnu stranu svjetlosjene idu oduševljeni opisi tolikih osobito francezkih krasnoslovaca, koji svjetlosjenu nazivaju izključivom pravom poezijom slikarstva, njenim misterom.

XVI.

Bojadisana svjetlosjena uvadja nas u razpravu o bojadisanju. — Govoriti o bojah a nepokazati ih, samo je po sebi veoma težko, a još teže time, što zadaća ove razprave nedopušta obširna opisivanja.[58]

Teorijâ o koloritu imade mnogo, ali se ipak nemože reći da je pitanje krenulo daleko napred. Što o tom napisa Brücke svakako je najvrstnije, jer se osniva na najnovijem fiziologijskom protraživanju, dočim su sve ine teorije postale prije razdobnih radnja Yunga Schopenhauera i Helmholza.

Dokazom da modra, žuta i crvena boja nisu nesložene, već da je to ljubičasta, ze-

---

[58] U Burnetovoj knjizi navedeni primjeri vrlo su nevaljano bojadisani; ako ju tko progledati želi, to preporučujem inglezko izdanje, koje je ponešto bolje.

lena i crvena, padoše naravno teorije, koje svoje nazore u smislu prvanjeg nazora tumačiše. Nerazlikovanje boja po sbrojitbi i odbijanju,[59] takodjer poremećuje starije theormne te ih netočnimi čini. — Najmanje vriednosti su teorije osnovane na sličnosti ljestvice boja i ljestvice glasova.[60] Čitavu sgradu te teorije ruši jedina izreka: „da za proizvod kojega osjećaja boje, ni netreba stalnog trajanja titraja (Schwingungsdauer), već da isti osjećaj može biti i učin dviju ili više „spektralnih boja“ (Brücke).

Što bi glasbena teorija tomu rekla, kad bi *cis* i *f* istovremeno na glasoviru zvučeć proizveli glas *dis*? Pače kad bi svirač samo oslabljenjem ili ojačenjem glasova *cis* i *f* po redu proizvesti mogao glasove *d*, *dis* i *e*.[61]

---

[59] „Adition der Farben u. Subtraction aus Weiss ...“ čitaj glede toga Helmholza i Brücke-a u nj. knj.

[60] Unger u nj. knj. skovao je čitav „Generalbass“ za boje na tom temelju. Zimmermann i Wundt nesamo da su to posve krivo izvadjanje primili, već su dapače slično kao u muzici ugodnost pojedine boje tumačili skladom „nadglasova“ (Oberthöne).

[61] Prispodobi spektralni krug na prvoj strani Ungerove knjige sa dotičnimi Helmholzovimi i Brückeovimi protraživanji o uplivu intenziteta na promjenu boja.

Tim Brückeovim razlogom pridodajem još jedan, koj će važiti koliko i drugi, a to je taj: da slikar može biti kolorista i bez boje.

Uz načela svjetlosjene ima naime još jedan obzir, a to je obzir na vriednoću svake boje u prispodobi s drugom. Svatko će lahko shvatiti i razumjeti, da je žuta boja svjetlija od modre, ali kad su ove dvie boje vrlo svjetle ili vrlo sivom pomiešane, tad će samo vrlo uvježbano oko razabrati im moći razliku vriednosti, a kad se bude radilo o drugih i o više boja, zadaća će biti još težom. — Bude li indi risač, bakropisac ili bakrorezac umio izraziti svjetlom i sjenom i vriednoću boje, reći će mu sudac djela, da je dobar kolorista, i to punim pravom, jer će u djelu biti jedna od najznamenitijih sastavina pojma boje izražena.

Što „bojadisanom svjetlosjenom“ označismo isto tako zahtieva, da mu se mjesto ustupi, i to gdje se o ljepoti boje govorilo bude. Unger nebroji Corregia, Rembrandta pa ni samoga Tiziana medj prve koloriste, već Rafaela i to radi njegove slike nazvane „atinskom školom“.

Neima dvojbe da je veliki Urbinjanin uviek napredujuć i za ljepotom boje išao te n. p. u misi bolsenskoj stvorio remekposao osobito baš obzirom na vriednoću boje, ali „škole atinske“ glede boje neće nitko nikad staviti nad djela rečenih kolorista, van da baš ima da brani nesretne kakove teorije i sisteme, te na silu treba da ih oprimjeri.

Pogreška bi bila, da i tu opet generalizujemo, pa da izključivo koloristom nazovemo onoga, koj obzirom na vriednoću boje i slikovni ton (Tonalität), to ime zaslužuje. Terbourgh, Rembrandt, Cuyp zadovoljuju se često jedino učinom tonaliteta, a drugi, n. p. Correggio u svojoj Danaï, ostaju pri bojadisanoj svjetlosjeni. Isti pako Correggio uz tonalitet i svjetlosjenu[62] uvadja obično i sklad čistih boja kao što to Tizian, Tintoretto, P. Veronese uvieke činjahu, a svi ti navedeni umjetnici veliki su bez razlike koloristi

Prilikom razpravljanja ljepote crta, upoznasmo samo slikovno i neslikovno slaganje,

[62] Ova dva elementa slikovne ljepote vladaju u „Dianinoj dvorani“ u Parmi.

kod svjetlosjene vidismo dvoje: slikarstvo, koje samo poznaje svjetlo i sjenu, i slikarstvo koje rabi svjetlosjenu. Na prelazu iz svjetlosjene u razmatranje boje susretamo tonalitet i bojadisanu svjetlosjenu. Sjedinjenje svjetlosjene sa skladom boja vodi nas na to, da taj sklad napose razmotrimo.

Pita se, da li takova čista sklada u slikarstvu imade? — Skoro nikada, jer je već radi reliefa nuždno uvadjati bar svjetlo i sjenu, ako već ne svjetlosjenu.

Fra Angeliko, slikari i mozaiciste bizantinski poredjivahu skoro čiste boje; u tkaninah, slikanju staklom, caklilu[63] i ljaštilu, nalazimo ih posve čistih uzpored.[64] U najnovije doba su Španjolci u Rimu kušali čarom čistih boja postići ljepotu i u slikah. Fortuny, začetnik te škole, došao je tim do divnih učina.

---

[63] Valja razlikovati: pokost (firniss) n. p. na grčkih posudah i ljaštilo (glasur) n. p. na maurijskih i taljanskih majolikah. Caklilom nazvati ćemo „Email“ na zlatu, srebru itd.

[64] Da je Unger dosljedan, morao bi bio samo Fra Angelika proglasiti koloristom, kad je već uztvrdio da uvadjanje svjetlosjene i tona kvari (!) kolorit.

Kada indi o skladu boja govorili budemo, obazirati ćemo se poglavito na takozvani umjetnički obrt, a što slikâ spomenuli budemo unapred velimo, da ćemo iz umotvorina sastavljenih i iz drugih sastavina ljepote izvaditi, protraživanja radi, samo ljepotu boje — bez obzira n. p. na svjetlosjenu itd.

Valja nam prije nego se posla latimo još i to naglasiti, da svadjanje posve raznolikih načela na jedno jedino, u čem mnogi učenjaci nalaze cilj i krunu učenosti svoje, nevalja ni tu ni nigdje. Sklad boja indi nevisi samo o jednom korenu, pogrešno je kad joj jedan traži ljepotu izključivo u equivalentih[65] drugi samo u protustavbi[66] a treći jedino u prelazih[67] Svaki od njih ima ponešto pravo, jer je svaki našao komad istine — a nijedan od trojice neima pravo obzirom na cielost stvari.

---

[65] George Field.

[66] Couture

[67] Unger.

XVII.

Lionardo da Vinci, Mengs,[68] Burnet, Sutter, Unger i može se reći malne svi teoretici o bojah, uzimaju red boja u špektru za izključivi temelj svojim načelom.

Kraj sve izvanredne važnosti spektra za razjašnjenje sklada i nesklada boja, reći se mora, da nevalja samo tim jednim pojavom naravi tumačiti sve pojave u umjetnosti kolorita. U ostalom razprava o tom za sada nije ino van prorez kroz tekuću vodu.

Nije najme još našast konačni rezultat za samo temeljno pitanje. Sama Yung-Helmholzova teorija o svjetlu treba još da-

---

[68] Oeuvres complètes d' Antoine-Rafael Mengs. Paris 1786, II. svezak str. 291. §. V.

*

ljih dokaza, a tko zna, dali Schopenhauerova razmjerja diobe retine neimaju još više važnosti nego li je to Čermak[69] pripustio. — Brücke u svom laboratoriju o tom radi[70] da nadje valjan sustav boja, kojim će se točno opredieliti moći naravan položaj boja, o kojem visi krasnoslovno razmjerje, dakle ljepota. — Svakako ni tad spektrum neće ostati izključivom podlogom razredbi boja.

Osobito gdje se o ljepoti prelaznih boja radilo bude, naći ćemo uzor umjetnosti i u „Newtonskom redu boja neprodirućega svjetla".[71]

Razmotrimo li obće poznate Newtonske krugove, to ćemo u njih naći mnogo točnije i podpunije daščić[72] velikih kolorista, nego u redu boja slomljenoga i prolazećega svjetla.

---

[69] U spom. razpravi.

[70] Brücke: u nav. knj. Str. 63.

[71] Newtonsche Farbenfolge des auffallenden Lichtes.

[72] Palette, patella, tavolazzo, mislim da bi se moglo reći: daščić.

Stavljam evo četiri prva kruga uzporedo:

I. krug:	*II. krug:*	*III krug:*	*IV. krug*
Modrasto-sivo,	**skrlet (purpur),**	**skrlet,**	**Slab skrlet,**
zelenkasto-bielo,	**ljubičasto,**	**ljubičasto,**	**slaba plavkasta**
plaho-žutkasto,	**indigo,**	**indigo,**	**zelen,**
smedje-žuto,	**jasno-modro,**	**modro,**	**zeleno,**
narandžasto,	**jasno-zeleno,**	**morska zelen,**	**sivo-zeleno,**
crveno.	**žuto,**	**žuto-zeleno,**	**boja pûti.**
	narandžasto,	**plaho-žuto,**	
	crveno.	**boja pûti.**	

Ako tko razmotri Correggiovu Modonnu della Scodella, naći će primjerice sav prvi krug u njoj točno pažen, kao da ga je Correggio snimio sa kojega pojava u prirodi, koj te krugove pokazuje. A tko može tvrditi, da nije taj koloristički genij oštrim okom u prirodi našao povoda razredbi svojih boja? — Što je uveo još i modru boju u sliku, to je učinio, da komplementom uzdigne važnost narančaste.

Rubensove slike, n. pr. Burnettom navedeni portret inglezke obitelji (sad u Monakovu) od toga slikara, predjeli i ine kompozicije pokazuju skladne prelaze navedenih Newtonskih krugova. Slika, koju sam prije više godina za prijatelja si u Zagrebu po

Rubensu kopirao, složena je posvema po prelazu 4-toga kruga i to tako, da se pače prva boja sa posljednjom dotiče u pûti i kabanici Erytheie.

Zanimivo je čitati, kako se teoretici muče i kako navlače sve moguće hipoteze za tumačenje slika ovako složenih, — dočim se stvar evo razloženim načinom vele jednostavno razmrsuje.

Dodajmo navedenim bojam još dotične komplemente, koji se polarizacijom naći mogu, to ćemo tad imati jasni tumač skladu mnogih umjetnina, jasniji nego li u ljestvicah, što ih navodi R. Mengs, Burnet i Unger.

U koliko sam do sad na čisto došao razmišljajuć o tih Newtonskih krugovih, čini mi se da će u njih biti ključ osobito za ideju „prelaza" u bojah, koja se sa spektralnimi bojami nikako raztumačiti neda, ako nećemo da opet padnemo u analogije sa glasbom.

„Prelaz" upoznasmo do sad samo uzgredice, ali u boji nam se ukazuje osobitim i to vrlo važnim načinom.

Najprikladnije je naime boji mjesto prelaz iz svjetla u sjenu. Najveće svjetlo svaku boju bielom prikazuje, isto tako nam se gubi učin u tmastoj sjeni. Boje indi valja metnuti medju svjetlo i sjenu[73] a tim prelaz postaje za kolorit osobite pažnje vriedan. — Prelaz iz stupnja u stupanj iste boje ili bar iste vrsti boje, imajuć najveći broj identičnih sastavina u sebi, prouzrokovati će veliku milotu i bujnost učina u slici, ali će prelaz medju raznolikimi bojami življi biti. Velikim koloristom rabi taj oblik dvojako — oni boje jedne vrsti skupljaju prelazi u skupove,[74] a opet bojom prelaze iz skupa u skup razne vrsti.

Yung-Helmholzova teorija pokazuje nam nadalje „prelaz" sa posve nove strane i to

[73] Primjerice spominjem čovječje oko. Medju bielim i medju crnom zenicom smještena je boja tako, da u čovječjem oku imademo svjetlo, prelaz bojom i sjenu. Prispodobimo sa čovječjim okom zvjersko!

[74] Considerez au Louvre dans l' Esther de Véronèse la charmant suite des jaunes qui, vaguement pâlis, foncés, argentés, rougis, verdis, teintés d'amethiste et toujour tempérés et reliés se fondent les une dans les autres depuis la jonquille pâle et la paille lui sante jusqu' a la feuille morte et la topaze brûlée. Taine: De l' ideal dans l' art. Str. 164.

kao stvar mnogo važniju, nego li se do sad scienjaše.

Ta nam teorija naime tumači: da kad se na retini dvie boje miešaju, ista množina jedne upliva na drugu tako, da ta boja u novu preći može.

Naznačiti ćemo brojevi čestice boje, u kojem se razmjerju na retini miešaju, a izpod dviju boja naznačit ćemo onu, koja je majoritetom jedne sastavine postala.

1 crvena 1 zelena, — žuto
1 crvena 2 zelene, — zelenkasto-žuto
1 crvena 3 zelene — zeleno
2 crvene 1 zelena, — narandžasto.
3 crvene 1 zelena, — crveno.

Ako nam indi Tizian u „assunti“ uz tri velike površine crvene boje toliko narančaste uzpostavlja, to u zelenih bojah na toj slici ugledati imademo prelaze od crvene u narandžastu. Tko ima zgode kistom sliediti tu sliku, te kuša načiniti sve žute i crvene bez zelene, živo će osjetiti nestašicu te boje. Slike velikih kolorista izraz su prirodnih zakona kao svaki ini pojav u prirodi; jer

su slike te potekle iz najtanjeg osjećanja prirode ako i ne spoznanja njezinih zakona. U svih tih slikah razredjene su boje tako, da čitava slika neima izgleda samo jedne boje. Da n. pr. u Tizianovoj assunti ima samo nešto manje zelene boje, bunila bi nas narančasta, jer bi tim slika prelazila u sveobći značaj crvenila. — Nestašici tog tankog osjećanja pripisati moramo pogrešku mnogih novijih slikara, kojim slike često vrlo u jednu boju udaraju.

Protražujuć tako svojstva boje i oka, uvjeren sam da se jednostavni zakoni sklada naći mogu jednostavnijim i boljim načinom, nego tražeć putem računa po bilionih titraja skladnu boju. Koliko su ti računi točni pokazuje u ostalom primjetba, da razlika od šest biliona ništa neiznaša! [76]

---

[75] Unger. u n. knj. 193.

XVIII.

Već u prastaro doba, u najnerazvitijih spomenicih umjetnosti nailazimo na težnju, uzpostavbom jedne boje uz drugu povisiti obojim učin, sjaj, silu. Tko u tom pogledu razmotri radnje našega naroda naići će na zanimive slogove, a viditi će kako se ta težnja gubi u šarenost, gdje neima dara i ukusa.

Pitanje o protustavbi obradjivali su svi dosadašnji pisci velikom pomnjom, ali im radnje sad treba izpraviti, gdje nas je prirodoslovlje točnije poučilo o svojstvih boje. — Temeljna načela našao je u tom obziru već Mengs, a Reynolds učeć osobitom ljubavlju Rembrandta, zapisao je o tom velezaslužnih opažavanja.

Sve izreke, koje se na tom osnivaju, da je modra, žuta i crvena boja prvotna, nesastavljena, naravno da su već sad propale. Što je rečeno o komplementih i opet je u načelu istinito te manje uzdrmano nego prijašnje, pošto su jednostavne i sastavljene boje istim načelom podvržene. Naravno valja prema novijim naukam i tu obsežnih popravaka.

Primjerice: crvenoj boji nije više zelena boja komplementarnom, nego modro-zelenkasta i t. d.

Znatno mienja, što je do sad o protustavbi i uzpostavljanju boja pisano nov faktor boje, na koj se do sad nitko obazirao nije, a to je boja naše sklerotike po kojoj se takozvano bielo svjetlo dana sa bojom na retini tako mieša, da ju crvenkastom smatrati imademo.[77]

Biti će indi razlike kad se govorilo bude o komplementarnih boja crvenila i kad se bude u obzir uzela n. pr. žuta boja. Svjetla žuta boja imati će dvojaki komple-

---

[76] Brücke: „Ueber Ergänzungsfarben und Contrastfarben." Rad bečke akad. znanosti sv. 31. II dio. S. 461.

ment i to jaku modru ultramarinsku boju s jedne strane, a uza to slabu ljubičastu boju. Tko ovaj primjer čita, a pozna Corregieva sv. Jeronima sa Madonnom, neće li upoznati u spomenutih bojah glavnu razredbu te slike? Novija nas fiziologija još i o tom podučava, da je sjajnom modrilu cyana dopunjak zlatožuto i narančasto — evo na istoj slici nebo i zastor nad Madonnom.[78]

Kako to da je Correggio to sve tako točno pogodio?

Vjerojatno je, prvo, da je za pažnju prirode imao oštrije oko nego mnogi naravoslovac do sada, a sigurno oštrije nego li obično teoretici estetike; — sigurno je pako to, da je posrednim načinom bio u doticaju sa velikom Lionardom, koj je ne samo sam motrio pomno prirodu već je svakoga i upućivao, da nam je tu izvor znanju i umieću.

Što je o svjetlosjeni rečeno prilikom razpravljanja o svjetlu i sjeni, što prilikom

---

[77] Chromno žuta odjeća sv. Mandaline imade u podsuknji ljubičasti a u odjeći madoninoj modri komplement.

razmatranja crta rekosmo, to vriedi i glede boja.

Učin protustavbe boje takodjer se osniva na komparativnosti našega prosudjivanja.

Protustavba boje može biti dvojaka po (slikovnom) intensitetu i po kakvoći.

Kako rekosmo, boje imadu, kad su podpuno čiste neku medjusobnu relativnu vriednost, protustavba indi svjetlih i tmastih boja može posvema nadomjestiti učin svjetla i sjene. Da kažemo primjer lahko razumljiv. Slikar n. pr. neće odviš oštrim svjetlom da razsvjetli glavu, koju će slikati — neimajuć dakle u zadku sjene, pomoć će si tim, da tu smjesti predmet tmaste boje. — Ako boje nisu čiste, već bielom bojom pomješane, tad ćemo protustavbom manje pomiešane uz više pomiešanu, svjetlu boju svjetlijom a tmastu tmastijom učiniti. Naravno je, da i tu mnogo do toga stoji, koliko se jedne ili druge vrsti boje uzme. —

Protustavba qualitativno može još biti po hladnih i po toplih bojah.

„„On peut apprendre l'allemand sans être Allemand; mais la langue des peintres, on ne peut l'apprendre sans être peintre en

quelque degré, sans avoir fréquenté l'atelir et tenu la brosse, peu ou beaucoup.““[78]

To će reći — valja shvatiti pojam, pa će onda i dotična rieč biti pristala.

Ovako pričiniti će se komu to vrlo čudnovito i nelogično, da n. pr. snieg pri zalazećem suncu može vrlo tople boje prikazati, a ljetni predjel u sred dana vrlo hladnih. Zašto je modra i u modrasto udarajuća boja hladna? — Zašto je žuta i crvena vruća? Zašto je zelena sad jedno sad drugo? Ako išto, a to su ti nazivi rodjeni u dubokom moru subjektivnih osječanja i to tako duboko, da će jedva tko do razloga im zaroniti. U svih jezicih, koji o slikarstvu i o bojah govore jednako je ime tim bojam, nemogu indi ni za nas predložiti druge oznake.

A važna je, toli važna ta razlika hladnih i toplih boja, da kolorista s njom posluje kao svjetlom i sjenom, njom dieli sliku u velike skupove, njom daje čitavoj slici značaj, a njenim razmjerjem učin i jedinstvo. Što glede toga Burnet i Brücke veli, ja posvema podpisujem, našavši protražujuć stare

[78] Reflexions par R. Töpfer Paris 1872.

umjetnine osobito prvanje nazore u tom pogledu posve istinite.

„Tota fiet tabula ex una depicta patella“ [79] reći će, da treba razdvojbu slike po toplih i hladnih bojah tako udesiti, da jedna ili druga za čitavu sliku bude ravnajućim načelom. Ali važno je i tu primjetiti, da ni stanovita jedna vrst boje nesmije svom slikom vladati, — to nas nebi do jedinstva dovelo, već do monotonije. U jedinstvu kako ga razložismo moguća je različnost boje.[80] Značaj ravnajuće vrsti odlučuje često i o značaju ciele slike, a subjektivna su osjećanja tim često vrlo živo dirnuta.

Sutter[81] posvećuje čitavo poglavlje „allegorici boje“ isto tako neki C. Hermann u najnovije doba piše[82] o tome načinom zaista naivnim. Absurditet takovih teorija pokazati možemo već jednim jednostavnim primjerom. Crnina znači tugu. Tako će govoriti bar svi

---

[79] Du Fresnoy: De arte Graphica liber. Stich 86.

[80] Što Sutter u sv. knj. piše o jedinstvu boje, lošo je i nesustavno.

[81] U s. knj. Str. 272. §. IV.

[82] Aesthetische farbenlehre. Leipzig 1876. Str. 66 — Lavatrova Chromatologija ide takodjer amo. —

Europejci — što je u stvari? — Ništa van subjektivan nazor današnje dobe u samo nekoliko zemalja, i to ne sasvim dosljedan. Znak tuge n. pr. u carskoj kući jest crvena boja a na svatove se svi mužkarci po civilizovanoj Evropi oblačimo u crno, dakle u boju „tuge". Dočim n. pr. naš seoski puk smatra modru boju udovičkom, žalostnom* smatraju Kinezi bojom tuge bielu.

A tako je i sa svimi ostalimi bojami. Što će nam u ozbiljnoj znanstvenoj radnji u „filozofiji umjetnosti" takovih posve subjektivnih svari? „Charactère moral" boja! To je zaista jedna od skrajnih dosljedica sadržajnoga krasnoslovja.

Što Burnet govori o izravnanju protustavbe hladnih i toplih boja, to nas opet vodi na ideju ravnovažja. Kad je naime sva slika razdvojena u hladnu i vruću boju tako, da nevlada jedna, već su obe jednako jake, uništuje se, kako gore rekosmo, jedinstvo, te nastaje nesklad, koji izravnati treba. Takvo izravnanje postići ćemo na isti način kao i kod svjetlosjene i to time, da prenesemo komad hladnih boja u vrući dio slikei obratno.

* N. pr. u Turopolju i u još nekih drugih predjelih.

Takovu razredbu boja prikazuje nam n. pr. Tizianova Assunta vrlo jasno. Vladajuća boja u gornjoj česti jest vruća, u doljnjoj hladna. Kabanicom madonne i boga otca prenešena su dva komada hladnih boja u vrući dio slike a crvenom odjećom dvaju apoštola vrući dio u hladni. — Uz veliku i sretnu razmjernost boje, o kojoj već govorasmo, ova slika indi pokazuje sjajno dar Tizianov i evo u spomenutom smislu. Ravnovažje te slike jest izvanredno. —

U Paris Bordonovom „prstenu dužda" uvedena je sjenom arhitekture hladna boja u sliku tako, da vrući dio u dvie česti ciepa. — Prem tim gubi slika onu širinu učina, koju prikazuje vruće svjetlo samo vrućimi bojami obkoljeno, to joj je učinom protustavbe ta širina nadomještena a način milote biti će reć bi živahniji izmjenom.

Sjedinjenjem protustavbe svjetla i sjene, vruće i hladne boje uz skladne prelaze i liepo razmjernu razredbu, ukazati će se ideja savršenosti, ako protustavba bude kriepkim načinom izradjena. Tintorettovo „čudo sv. Marka", o kom već govorasmo, spominjem za illustraciju toga.

XIX.

Colorit et aux figures ce que l' accompagnement est au chant; bien mieux, parfois il est au chant dont les figures ne sont que l' accompagnement.[83] Bilo kako bilo, bila boja glavna stvar ili bila uzgredna ili u vriednoći jednaka sa ostatkom slike, to stoji svakako, da je ona silan i otmen elemenat za izražaj slikovne ljepote i to tako, da uz vriedjajuću nevaljalost ili slabežljivost boje nikoju sliku slikovno liepom nazvati nemožemo, ako ju i resi nimbus manje ili više slavnoga imena. Da nedirnemo u nikoga, nećemo o sadašnjosti govoriti nego n. pr. o glasovitoj aurori Guida Renia. Neima dvojbe da je ta slika jedno

---

[83] Taiu. lideal etc.

od najboljih diela Guida Reni-a, komu je u ostalom slava veća od zasluga, ali da ju neki nazivaju najboljom slikom 17. vieka[84] dokazom je, da ti pisci zaslugom i to velikom zaslugom sciene, kad se slikar odrekne slikarstva, pa kad se ide upuštati u slaganje po načelih plastike t. j. bas reliefa. Učenje umjetnina vajarstva zamuti im sud tako, da o slikarstvu više nisu ni kadri suditi.

Slog ove „Aurore" odriče se n. pr. najznamenitijega slikarskoga sredstva, koje o slobodi simetrije radi, a to je perspektiva. Perspektiva tako je esencialna oznaka slikovnosti, da plastika, čim se u nju perspektivični učin uvadja, postaje slikovnom kao n. pr. polureliefi Ghibertievi na firentiskom baptisteriju, dočim slikarstvo gdje je se bez nužde, i to bez najskrajnje odriče, — grieši. Protustavbu vidjesmo pače kao sustavnu ideju u crtah, svjetlosjeni i boji. Guido se je odriče u crtah, redajuć koliko moguće figure jednu uz drugu bez presieka (Ueberschneidung). To

---

[84] Burkhardt. Cicerone 1032 „seine Aurora ist Alles in Allem gerechnet das vollkommenste Gemälde dieser beiden letzten Jahrhunderte" to će reći od (1580 do 1780!)

*

je liepo i dobro na Parthenonskom nakiću, ali nije u slici. On je se odriče u svjetlosjeni tako, da mu se Apollo nikako od sunčanog sjaja nerazcjepljuje, a taj sjaj uslied toga naliči više jajevom žutanjku nego suncu. Boje su neskladne, bez ravnovažja, slabašne i mutne — a to sve iza pomnih študija djela Correggievih u školi Caraccievoj! — Burkhardtov sud takovu sliku stavlja indi nad freske u palači farnese? nad Domenichina, Guercina, Caravaggia, Salvatora Rosu? Da ni nespominjemo Nizozemske škole, na koju taj krasnoslovac lje nije mislio, kad je tako zabrazdio!

Govorim obširnije o toj slici i tom predmetu, pošto se je u posljednjih godinah čitava škola podigla, koja se okrsti imenom: Purista, a pitanje se ozbiljno razpravljalo, da li slikarstvu u obće kolorita treba.

Najveći mudraci te škole odlučiše naravno da netreba, što je u ostalom slikarom bez slikovnoga talenta vrlo sgodno, jer se dobru koloritu hoće nesamo velike marljivosti, nego i dobra oka i talenta. Najveći talent te purističke škole: Owerbeck u slikah svoje mladjahne dobe nevjeran je svojim supuristom,

jer je primjerice u slici Casa Zucheri i Porziuncula u Assisi ne samo „Fiesole devetnaestoga vieka“, već uza to i kolorista vrlo finog osjećaja.

Ako je već imitacija kojega umjetnika stvar koju osuditi moramo, to je nasljedovanje nesavršenosti i nepodpunosti kojega stoleća, dakle nepažnja na napredak sljedećih vjekova posve kriva i licumjerna naivnost ili nemarnost i nedarovitost. Već neposredni učenici nasljeduju obično svoje učitelje samo u pogrieškah im, a takovi učenici iza 300 godina gotova su karikatura svojih uzora, ako nisu tako vanredno obdareni kao što bijaše primjerice: Overbeck, Cornelius, Ingres, a sve skupa ih ide rieć Lionarda da Vincia:

„Un pittore non deve mai imitare la maniera di un altro, perchè sarà detto nipote, e non figlio della natura.“

Zasluga je nedvojbena purističke škole, što je pomno proučila trecentiste i quatrocentiste,[85] te tako upozorila umjetnost na te

---

[85] Selvatico: del purismo nella pittura. Str. 153. Borba za i proti purizmu bijaše vrlo živahna. O tom pisahu: Bianchini, C. i G. Milanesi, Quasti, Pini, Marchese i drugi. Sam „purizam“ riešio je stvar time, da je usnuo.

izvore jakoga i čistoga čuvstva, jednostavnoga i liepoga mišljenja; ali je pogriešila, što je pred koloritom i **slikovnom** ljepotom sustala kao bojeć se, da će tim izgubiti vriednost ako ju priljubi. Purizam indi nije ušao u hram, komu je put hvale vriedno protražio, već mu je ostao pred vrati. I najveći korifeji te škole zadovoljiše se konačno lošim imitiranjem Rafaela, kao da su iznemogli, prije nego do cilja dodjoše.

Sustavno zanemarivanje kolorita indi neda se ničim opravdati, te nikad ni u slikah najvećeg genija neće joj povećati vricdnosti, pače neskladna boja učiniti će manje vriednim i djelo umjetnika prvoga reda, kao što n. pr. zadnji sud Corneliusa u Monakovu.

Niti nacrta, niti svjetlosjene, a ni kolorita netreba zanemariti. Pravo veli u tom pogledu Sutter:[86]

„*On ne doit donc pas s' autoriser des oeuvres des maîtres qui ont négligé l' une ou l' autre de ces parties, pour se dispenser d' etudier la nature sous toutes ses apparences*“.

---

86 U n. knj. 279.

XX.

U Zimmermannovoj formalnoj estetici razgovora je o dviju ideja, to su: korektnost i skladna izjednačba. — Slikarstvo bi osobito potonjoj skoro isto tako valjanu podlogu sagraditi moglo kao glasba, da joj je sustav boja strogo utanačen, — dok toga nebude, teorija kolorita ostaje nedovršena i u tom pogledu. Burnet i Reynolds pokazuju način, kojim će se tu postupati morati, ali će naravno i taj način pod uplivom novih prirodoslovnih pronašašća promieniti.[87]

[87] Regnier: „de la lumiere et de la couleur chez les grands maitres anciens.“ Paris 1665. Str. 16. 18. osobito govoreć o harmoniji „de couleurs juxtaposées“ Str. 25. priobćuje zanimiva, žali Bože neobrazložena opažanja sa gledišta slikarskoga.

Što se ideje korektnosti tiče primjeti valja, da joj Zimmermann nije našao neoborive definicije. §. 118 n. pr. nestoji nikako u skladu sa istinom realnih dogodjaja, a i sa gledišta logike dalo bi mu se protusloviti. Umetne li predstavljući čovjek posve novih predstava u razmjerje, o kom suditi ima tako, da subjekt (§. 120) u obće umjesto neskladnih predstava umiće posve utvorene, tad mienja i razmjerje, o kom treba da sudi, ergo nesudi ob onom o čem bi suditi imao.

„Korektnost" ne samo da nije nesklad, nego je pravi pravcati sklad na temelju jedinstva.

Govorimo konkretnije.

Pogledamo li skladnu kompoziciju boja kroz bojadisano staklo, opaziti ćemo, da se boje ponešto mienjaju, pače već umjetnim svjetlom n. pr. na plesovih odjeće gospodja znatno se drugačije ukazuju nego u tako-zvanom bielom svjetlu dana. Opaziti ćemo nadalje, da skladne boje uz takove promjene ipak ostaju skladne. Što je pako još važnije: neskladne prije boje tim načinom skladnimi postati mogu. Brücke taj pojav s pri-

rodoslovnoga gledišta prosudjuje i *merochromijom* naziva.[88]

Stoji indi do mene, da upotriebim kakovu boju za merochromično motrenje, sve ako ta boja i nije sadržana u slogu, koj kroz nju motriti želim. — Tu se indi neradi o tom, da na mjesto jedne sastavine razmjerja metnemo posve novu sastavinu, već je to jednostavna operacija, koju matematici izražuju rekav: da se nemienja razmjerje, kad čovjek jednoj i drugoj česti isti broj pridometne ili odbije. Takova promjena krasnoslovnoga razmjerja u svrhu sklada jest korektnost. Nošnje i mode, koje Zimmermann ovoj ideji za primjere navadja, mislim da nikako neidu amo. Nošnje i mode stoje pod uplivom tradicije, često ritualnih običaja a ponajviše pod uplivom hira koje znamenite osobe; ako nam se nesmisao mode po vremenu snosljivim učini, to je tomu kriva priuka, a nije nikakvo estetično gledište. Julio Cesar sa vlasuljom i perčinom kao što prošloga stoljeća glumljaše, bio je tada i svagda absurdum.

---

[88] Brücke: Phisiologie der farben. Str. 252.

U Rembrandtovih slikah, u starih umjetninah slikarstva raznih škola ili ima namjerom uvedene merochromije ili ju je požućela pokost načinila, u slikah na starih taljanskih majolikah, u laštilih novijih Francuza i Ingleza Minton-a imademo dovoljno prilike učiti „correktnost", kako ju mi shvaćamo.

Buduć protivnici shvaćanju „korektnosti" u Zimmermannovu smislu, nemožemo odobriti ni dosljedice „izjednačenja",[89] koje smo raznimi sgodami u ovoj razpravi i bez ove premisse tumačili.

[89] Zimmermanu Aesthetik II B. 129.

XXI.

Zakljujučujuć svoju razpravu o slikovnoj ljepoti govoriti mi valja još o jednoj ideji, kojoj sam se do sad uklanjati morao, jer je za raztumačiti ju nuždno da gotovu sliku sa svimi u njoj izraženimi slikovnimi idejami kao cjelinu prispodobim sa pra-likom (Vorbild) koj nam predstavlja.

Čim je veći broj istovjetnih sastavina u slici i u pra-liku tim je veća milota, pače nuždno je, da broj istovjetnih čestica nadilazi broj protuslovnih, jer ćemo inače doći doduše do neke sličnosti, ali ne do estetične milote. Slučaj podpunoga identiteta naravno izključen je, jer njim prestaje razmjerje n. pr. naš lik, koj u ogledalu vidimo, neće pro-

uzrokovati milote, dočim će nam se u konvexnom ogledalu radi umaljenja već militi. Ni tu se neradi o predmetu koji je slici pra-likom.

Na Rafaelovu portretu pape Leona u Firenci mili nam se zvono, knjiga, glave obaju kardinala i ruke isto tako kao i glava samog pape radi velikog identiteta sa pralikom svih tih čestí slike.

Zimmermann tu ideju zove karakterističnom a na nju gradi sistem istine.

Ideja karakterističnosti bez dvojbe jedna je od najvažnijih i sliku vrlo uzvisuje, ali sistem istine nije tako važan za slikarstvo.

Govorasmo već jedan put o tom, da umotvor ima, ako je moguće, sadržavati sve krasnoslovne ideje u medjusobnom ravnovažju, a rekosmo da već jedna od njih slici podieliti može krasnoslovne vriednosti, ako neima u njoj ničega što bi oko tako vriedjalo, da taj krasnoslovni učin zaguši. U tom ravnovažju estetičnih ideja indi sbiti će se, da će umjetnik morati n. pr. styla radi odustati od sveobće istine, prem će kraj toga u pojedinostih karakterističan ostati moći.

U pompejanskih slikarijah, u najljepših umotvorinah kista za dobe preporoda[90] stare umjetnosti nalazimo sveobću istinu žrtvovanu bud uresnim (dekorativnim) zahtjevom bud obzirom na stil. Naglasiti pako valja, da je karakterističnost sveudilj ostala jedna od najznatnijih prednosti tih umjetnina.

Tek padanjem umjetnosti gubi se iz slika ta prevažna sastavina, bizantinske ju napokon posvema žrtvuju radi njekolicine krasnoslovnih principa. Cimabue i Giotto opet uvedoše tu ideju u umjetnost, te ju tim reć bi uskrisiše, jer svi slikari nakon njih težiše za što većom karakteristikom.

Čovječja čuvstva i strasti izražuju se u licu mu i držanju. Ljudi jake duše bolje će sakriti moći svoja čuvstva, nego li slabi i naivni. Slikaru će taj izražaj biti predmetom slike i nasljedovanja kistom. Sloboda slikarska dopustiti će mu, da tom prilikom i ljude jake duše slabimi smatra ili pako,

---

[90] Njemci tu dobu francezkim imenom „renaissance“ označuju, naša rieč „prieporod“ nesamo prevadja ime po slovu, već još bolje nego sama ta rieč označuje duh dobe i umjetnosti 15 i 16 stoleća.

da si odabere tako jake i možne strasti, koje su kadre svladati i najsilniji značaj.

Pralik je za krasnoslovca posvema u cieni jednak, bio on kakov izraz duševnog čina ili kakova tvarina; ali slikajuć dušu, reć bi, slikar ju dušom slikati mora. Tu je mjesto poetičnomu daru, mašti i duhu slikara, tu vriedi što Du Fresnoy veli:

Ut pictura poesis erit, similisque poësi
Sit pictura; refert par aemula quaeque sororem
Alternantque vices et nomina; muta poesis
Dicitur haec, pictura loquens solet illa vocari.

Uzev slikar nasljedovati te posve časovite prizore, u kojih duša licem kao munja sievne, neće inako do cilja doći, nego da si pojav u dušu uzme, pa ga slikajuć opet iz duše izvadi. Slika, prošav tim putem izaći će umjetniku iz duše prespodobljena, pečatom umjetnikove osobnosti. Francuzi nazivaju taj duševni pečat, koj se nalazi na umotvorinah svih ljudi darovitih ma koje grane umjetnosti, imenom: *intim* a mi ćemo reći *dušom* učinjeno.

Moguće je i to, da pralik slike posvema u našoj vlastitoj duši leži, da naša vlastita čuvstva slikom izražujemo. Vele zanimiv

primjer tomu jest fra Angelico da Fiesole, kojemu su slike samo u tom smislu karakteristične, ali su tu nedostignute po nikom. Taj izvanredni genij iz svoje angjeoske duše vadi slike, kao da mu se je u istinu otvorilo nebo, koje nam toli naivno i dražestno prikazuje.

Prave religiozne umjetnosti, koja odričuć se svega što je svjetsko, pokazati želi raj i život onkraj smrti, blaženstvo i iskrenu pobožnost, pravo rekuć Fiesolom nestaje.[91] Overbeck ju na kratko vrieme oživi na novo, kao da se je Fiesole još jednoč rodio. Što dan danas tu dvojicu izvanrednih ljudi naslieduje, uvrstiti se može u red loših umjetnika. --

Krasnoslovac u ostalom morati će ostati pravedan i prama onim umjetnikom, koji neplemenite strasti slikaju vrlo karakterističnim načinom. Čudan je doduše kontrast iza Fiesola spomenuti Jean Steena, ali je krasnoslovac kao porotnik, on će osebni na-

---

[91] A. T. Rio: de l' art chretien Paris 1861 dovodi ju do Rafaela, ali mi se vidi da je tu Overbek istinitije mislio, koji Rafaela mladim poganom nazva.

čin karakteristike i u tog posljednjeg umjetnika nesamo naći, već i cieniti morati.

Pače krasnoslovac će visoko cieniti i one umjetnike, koji ni neizražuju čuvstva ljudi već životinja. Landseer, Trayon, Paul Potter, Jean Fyt, Snyders kao umjetnici isto toliko vriede bez dvojbe kao ikoji slikar ljudi, koji prečesto zaslužuju u istinu što neki duhoviti Francuz reče: da je naime čovjek „l'animal mechant par excellence."

Čestoput je opaženo i izrečeno, da se čuvstva, koja čovjekom često vladaju, reć bi, okamene na njegovu licu. Govorimo indi o prijaznih i ujedljivih, blagih i nadutih obrazih. Slikar portreta imati će svoj umotvor učiniti takovim licem, imati će shvatiti čuvstva, koja obično čovjekom vladaju, imati će proučiti značaj osobe koju slika, a karakteristično će sve to naslikati morati da mu lik bude izvrstan.

Često će indi biti teže naslikati dobar lik nego čitavu sliku. Prem se po težkoći kojom je umotvor načinjen nesudi njegova vriednost, to sam ovo samo spomenuo da upozorim na novo čitaoca kako je krivo,

kad krasnoslovci portret inim „granam“ slikarstva podredjuju.

Dobri portreti pače temelj su i jedna od glavnih sastavina dobrih figuralnih slika.

Istina je, da je Delacroix, Izabey, Diaz pače i sam Tizian[92] načinio slika, koje su samo glede kolorita izvrstne, u svih inih pako obzirih slabe, a glave, ruke i pojedinost nimalo karakteristična — ali kraj sve velike estetične vriednosti tih djela neima dvojbe, da bi se povećanom karakterističnošću još više poboljšale. Po gotovo pogubna je nestašica karakterističnostî za one slike, koje i onako neobiluju odviše krasotami, te kao neki akademični slogovi, izbjegavaju i sveobću istinu u razredbi i koloritu. — Homeri akademizma tad govore o „višoj umjetničkoj istini“, ali je to nonsens, izmišljen za opravdati sve ove nesretne svetce, kojim su glave kao od drveta tesane na slikah te škole. Istina je jedna a nema joj više vrsti, treba li ju gdje u slikarstvu djelimice zatajiti, a to treba i pokazati zašto, pa čuvati ju doklegod je iole moguće.

[92] Primjerice slika „krštenje Isusovo“ u kapitolskom muzeju.

Može se sbiti, da istinitost u umjetnosti pače pogreškom postati može, a to je ondje gdje su zakoni styla, zahtiev da je sredstvo posve prema svrsi udešeno, toli izraženi i i silni, da im se ukloniti nemožemo. Primjerice u tkanicah koje posvema prema svrsi, kojoj služe udešene biti imaju.

Primjetiti moramo to, da u umjetninah slikarstva to žrtvovanje istine počima uvieke pri uzgrednih stvarih, oblici pako, koji su naglašeni ostaju vrlo karakteristični. Tom razredbom važnih i nevažnih stvari u slikah, stari su umjetnici često nadhitili nas nove, koji težimo za sveobćom istinitošću, mnogoput i ondje, gdje nebi trebalo. De Hooghe, Mieris, Dow i mnogi ini umjetnici odabraše si baš zadaćom sveobću istinitost osobito u manjih slikah, slikajuć n. pr. suncem razsvjetljenu sobu. Sveobća je tu karakterističnost tad naravno na svom mjestu, i svake hvale vriedna.

XXII.

Mnogo put se je o tom već govorilo, dali umjetnici imadu pravo upuštati se u teorijsko razpravljanje o svojoj umjetnosti, pače mnogi pisci neumjetnici tvrdili su, da je to nemoguće, pošto je svaki umjetnik jednostran. Grčki su slikari o umjetnosti pisali. Što u ovoj radnji spomenuti veliki umjetnici napisaše o krasnoslovju za sve je vjekove važno, a umjetnici stoga u svom zvanju nisu štetovali. Neima indi dvojbe, da smo mi slikari ovlašteni kao itko drugi govoriti o umjetnosti.[93] Dali sam se znao jednostrano-

[93] Neću baš kazati što Plinius b. I, epist. z. veli, samo kadkad čitajuć baš odviše neslane kritike, rekao bih da pravo besjedi riečmi: De pictore, sculptore et fictore nisi artifex judicare non potest. —

sti čuvati, dali moji teoretički nazori, stranom iz izkustva crpljeni, stranom iskustvom potvrdjeni, napredku krasnoslovja išto doprinieti mogu, o tom neka sude drugovi krasnoslovci, kojim evo radnju svoju na razsudjivanje predajem.

GIOVAN BAPTIST TIEPOLO,

UMJETNIČKO-POVJESTNA ŠTUDIJA.

PREDGOVOR.

Držim da o Tiepolu mora slikar pisati. Ne samo umom nego srdcem cieneć veliki dar toga slikara, umjet će si samo drug uzčuvati ljubav za njegova djela, razmatrajuć naokolo radnje sretnijih genija i sažaljujuć ga rad pogrešaka i bludnja.

U ostalom odabrao sam za radnju iz poviesti umjetnosti baš Tiepola i zaoto, jer su njegova djela tja do excentriciteta izraz slikovnoga načela, dakle kadkad pretjerana, ali tim jasnija illustracija mojoj teoretičnoj razpravi o slikovnoj ljepoti.

Dr. Izidor Kršnjavi.

Izvori i pomoćne knjige.

A. M. Zanetti: della pittura Veneziana 1771. Ovo u Mletcih tiskano djelo od svih je suvremenih spisa najpodpunije, te donaša katalog Tiepolovih djela, izradjenih u Mletcih.

Alessandro Longhi: Compendio delle vite dei pittori. Venezia 1762. Ova knjiga slabe je vriednosti, životopisne su crtice nepodpune i površne, a bakropisi predstavljajući suvremene slikare dosta su loši.

Lanzi: Storia pittorica dell Italia. Bassano tip. Romandini 1796. tom II. sadržaje kratku opazku jedino spomena vriednu, jer popravlja kronologijska data, Zanettiem donešena.

Cattalogo di varie opere inventate dal celebre G. B. Tiepolo al servigio di S. M. C. morto in Madrid 1770, incise in Nro. 25 dallo stesso e altro dalli figli. Ni ovaj katalog nije podpun, prem ga je Domeniko Tiepolo sastavio, namjerom pro-

slavit si otca. To vele-zanimivo djelo liep je skûp stranom bakropisa samoga G. Tiepola, stranom bakropisa i bakroreza Tiepolovih sinova i drugih umjetnika po djelih Tiepolovih. Ima tu i nekoliko bakropisa Dom. Tiepola i po vlastitih kompozicijah.

Gonzati, Basilica di Sant Antonio, Vol. I. pag. CXXXIII docum. CXXIV, k tomu pag 249 i docum CXXV. ibidem. zanimive su povelje glede žalibožc sada pokvarene jedne slike G. Tiepolove.

Poesie di C. B. D. P. dedicate al merito singolarissimo del signor Giov. Bapt. Tiepolo, celebre pittore veneto, imitatore di P. Veronese (sic!) in occasione che si trova a Milano a dipingere nella casa di S. E. il marchese D. Giorgio Clerici nel anno 1740. Milana coi tipi Bolgoni in 4°. Componimenti all esimio pittor G. B. Tiepolo. Verona 1761 in 8°.

O Tiepolu pisano je u novije vrieme u Mletcih:

Elogio di G. B. Tiepolo dal dott. Antonio Berti 1856. U priklopu k tomu Bertievu govoru navedena je i povelja imenovanja Tiepolova ravnateljem akademije iz godine 1724.

O Tiepolu piše nadalje P. Selvatico u svojoj „Stroria estetico-critica“ delle arti del disegno. Vol. II. fase XII. pag. 574.

Nepodpun katalog Tiepolovih djela jest u Naglerovu „künstlerlexiconu“.

Tiepolova djela u Španiji nabrojena su, i opisana u knjizi pod naslovom: Le arti italiane in Ispagna

ossia storia di quanto gli artisti italiani contribuirono ad abbelire le Castiglie. Roma 1825, Preceir, Conservatore.

U velikom francezkom djelu „Histoire des peintres par Ch. Blanc fase. 468 i 469" Tiepolova je biografija i djela su mu dosta točno nabrojena, ali je sva procjena piščeva kriva; jer Tiepola samo sudi po slikah na stropu, nespominjuć najboljih mu radnja u palači Labia i dr. Ch. Blanc spominje riedku knjigu: Vita di Gregorio Lazzarini da Vicenzo Canal 1732. koje nemogoh naći.

Umjetnost je cviet čovječje naobraženosti, ona je izraz težnje za uzvišenijim užitkom života, a Schoppenhauer ju uz poeziju i filozofiju naziva najvećom srećom na tome svietu. — Poviest umjetnosti neobhodan je dopunjak sveobćoj poviesti, jer ne samo da uči razumjeti spomenike čovječje naobraženosti, već u tih spomenicih uči čitati i poviest razvoja srdca i uma.

Narod, koj je na vrhuncu sreće, naobraženosti, moći i blagostanja, takovu dobu svoje poviesti bez iznimke dokumentira i tim, da se u isto doba uzpne na vrhunac umjetnosti. Pad umjetnosti, isto tako nevarav je znak propadanja naroda, a nemar za umjetnost znak je barbarstva.

Doba prije velike francezke revolucije pokaza u svojoj umjetnosti, kao u ogledalu, da sviet bijaše na zapadu jedne epoke svog razvitka, a u tom zapadu za vieke zaroniše i tolike državne forme i države.

Spominjem Mletke. Za dobe svog slavlja i najveće moći bijaše mletačka umjetnost u najljepšem cvietu. Prije propasti republike propade i umjetnost; ali kao što plamen prije nego će utrnuti često još jednom plane sjajnim plamenom, tako i mletačka umjetnost prije svoje smrti rodi još jednu posljednju sjajnu zviezdu a to je — G. B. Tiepolo.

Tiepolo rodio se u Mletcih godine 1692[1] Uz veliku znamenitost i slavu koju si steče pravo čudo je, da o njem toli malo viesti nalazimo u istih suvremenih knjigah. O obiteljskih mu odnošajih, o mladosti, nitko ništa nespominje. Capellariev Campidoglio Veneto[2] nenabraja ga medju članovi plemenite obitelji Tiepola; vjerojatno je dakle, da mu roditelji bijahu samo siromašni klienti rečene

[1] Charles Blanc nenavodeć izvora protuslovi Zanettieovoj tvrdnji te veli, da je T. rodjen g. 1697, 5 ožujka.

[2] I. V.

plemenite kuće, od koje po mletačkom običaju dobiše ime.[3]

K prvomu svojemu učitelju Lazzarini-u dodje svakako već kao mal dječak; jer mladiću od 16 godina bijaše ime jur znano i cienjeno. Već u to svoje mladjahno doba nadmaši svoga učitelja i Fraceschinia, koga je kašnje neko vrieme sliedio. Lazzarini, sljeditelj Pavla Veronesa, čovjek vrlo savjestan ali bez talenta, strog risač ali bez ikakva uzleta, i Franceschini svojim šupljim hladnim klasicizmom nemogahu zadovoljiti vatreni genij mladića; ali mu ipak ostade njihova škola od velike hasne, naučio bo je od jednoga cieniti starije uzore, od drugoga moderirati umjetničku samovolju, sveobću bolest svoje dobe. Izvanredni njegov koloristički talenat sprijatelji ga s Piazettom, od koga je mnogo naučio, prem je svoje učine uviek posve raznimi sredstvi postizao. Piazetta slika oštrim protustavljanjem, skuplja sve sjene u širokih naborih, a svjetlo mu je kao munjevito, — u Tiepola je sve sunce,

---

[3] Charles Blanc veli, da Tiepolov otac bijaše „mercante di negocij da nave“.

sjaj i zrak, a sila njegovih kontrasta postignuta je uzporedjajem lokalnih boja, savjestnim obzirom na prirodu i na ljepote odražena svjetla, koje sjenu istom pravom svjetlosjenom čine.

Göthe oštro kritizuje i jednoga i drugoga predbacuje im slabašnu karakteristiku, loš nacrt, preoštro protustavljanje. Ako to, što se potonjega prigovora tiče, Piazetta često i zaslužuje to je sigurno, da je Göthe premašio cilj, kad je i Tiepolu istom mjerom mjerio. U svom putopisu po Italiji nanizao je veliki njemački genij množinu sjajna bisera, ali što se slikovne umjetnosti tiče, nevalja mu sud više, nego što mu valjaju praktični proizvodi slikarstva, — u kojoj umjetnosti vrlo slabim diletantom bijaše.

Tiepolo ne samo da bijaše od naravi vrlo obdaren, nego se je kraj toga vježbao vrlo savjestno po naravi slikajuć. Zanetti veli:[4] „io ne son testimonio. Nel naturale ci fece i magiori studii suoi, e sopra tutto seppe veder con buon occhio gli accidenti piu

[4] Pittura veneziana p. 464 i sl.

opportuni delle ombre e dei lumi, e rappresentarli con maravigliosa facilita ...

Mladićem od 19 godina dobi Tiepolo nalog, da naslika za crkvu „dell' Ospedale“ figure prorokâ. Poznavajuć ove figure samo po bakropisu, nemogu o boji i svjetlosjeni suditi. Koliko se razabrati dade, Tiepolov se umjetnički individualitet tu još upoznati neda. Godinu dana poslije toga, na dan sv. Roka, izloži Tiepolo novu sliku: „Izraelićani na crvenom moru“.[5]

Iza tih radnja dobi nalog uresiti na liepu (al fresco) crkvu Carmelićana „chiesa dei Scalzi“, o čem ćemo niže obširnije sboriti, — ovdje budi samo rečeno da nije „sv. Thereza“ nego „Isus na maslinskoj gori“ starija radnja Tiepolova u toj slici.[6] Važno je to napomenuti, jer se baš u toj slici sve prednosti Tiepolova talenta već u mladjah-

[5] Potonje slike nisam vidio nit u nikakovoj reprodukciji nit u originalu. Navedoh ju jer ju u Ch. Blanc-ovoj biografiji nadjoh, kog sam se i držao glede posljednjih dvaju kronologičnih podataka.

[6] Ch. Blancovo mnenje u tom pogledu kao i u razsudi tih radnja nije istinito, ako u obzir uzmemo ono što Berti priobćuje.

noj mu dobi pokazuju, dočim sv. Tereza označuje kasnije mu djelovanje.

Ljeti godine 1750. bude Tiepolo pozvan u Würzburg, da uresi ondješnju, tad novosagradjenu nadbiskupsku palaču. Godine 1753 povrati se u Mletke velikim dobitkom* a još većom slavom.

Mletačka vlada uvidivši da joj umjetnost propada, odluči utemeljiti akademiju umjetnosti Tiepolom na čelu, da si slavnoga slikara takovim načinom u Mletke priveže, nadajuć se, da će se umjetnost pod ogrjevom toga velikoga talenta preporoditi.

Mletačka akademija od onda pa do danas nije podigla više umjetnosti u svom gradu. Savez umjetnostî s čitavim razvojem država pretiesan je, nego da bi se, kad sustav trune te se preživi, umjetnimi sredstvi štogod na silu polučiti dalo.

Tiepolo bijaše to doba zaokupljen radnjami svih vrsti tehnike i za sve strane svieta. Svi bogataši,[7] svjetovni i crkveni

---

* Za stubište dobi 12000 dukata, za ine slike 3000.

dostojanstvenici,[8] svi mali dvorovi Italije navališe nanj s nalozi, a bijaše ih i od saksonskoga dvora, i iz Petrograda, isti bavarski knez u ono vrieme nabavi od njega sliku.[9] — Otvorenjem dakle akademije umjet-

---

[7] Medju ostalimi Baglione u svojoj palači u San Cassiana. (Ch. Blanc.)

[8] Isti dužd Cornaro dade mu nalog ne samo snimiti lik, nego i naslikati u svojoj palači (sad Mocenigo) nekoliko „sopraporta“ i stropova. Blizu Treviza u Vasconu i Biadeni imadjaše slikati dvie crkve, od kojih jednu sagradi Pisani (Ch. Blanc.)

[9] Svaka umjetničko-povjestnička radnja, koja o kakovom umjetniku radi, mora nabrojiti što točnije sva djela njegova a progovoriti o svakome, koje je osobite vriednosti ili označuje pokret u razvoju umjetnika. Ja sam potonje učinio, te evo i nabrajam sva djela, uzčuvana u bakropisih, dopunjujuć što sam sâm vidio a nisam našao u katalozih Dom. Tiepola, Naglera i u nabrajanju Ch. Blanca, izostavljajuć u ostalom ona djela, koja u sastavku spominjem.

Bakropisi crtani samim G. B. Tiepolom.

1. Navještaj.
2. Tri kralja.
3. Krštenje Konstantinovo.
4. Svetac sa angjelom.
5. Sct. Pasquale.

*

nosti u Mletcih godine 1755. imenova vlada najglasovitijega si slikara prvim ravnateljem

---

6. Sv. obitelj.
7. Študija glave.
8. Sv. Josip evangj.
9. Sv. Matija evangj.
10. Vilenjak.
22—35. Scherzi di fantasia.
35—45. Detto.
46. Sv. Karlo.

Nagler, a po njem Ch. Blanc, ove bakropise navadja pod imenom G. B. Tiepola, ali su se jedan i drugi prevarili glede br. 3. i br. 4. a dvojim da li je i br. 8. od našega Tiepola. Držim da su ta tri lista od sina mu Domenika, i to br. 3. i 4. za stalno.

Perèire spominje još Sv. Franju, koga drže angjeli, djelo, koje takodjer Domeniku pripisujem. Huber i Rost vele, da ima 56 bakropisa Tiepolovih, Charles Blanc nalazi ih 46, ja samo 43.

Domenico Tiepolo, napisao je na bakar sljedeća djela svoga otca:

1. Propovjed sv. Ivana (vele karakteristično djelo).
2. Krštenje Isusovo.
3. Kanaanski pir.
4. Uzašašće b. d. Marije.
5. Sv. Marija ukazuje se sv. Terezi.
6. Marija ukazuje se sv. Antunu Padovanskomu i sv. Antunu eremiti.

zavoda. — Tiepolo osta 8 mjeseci preko zakonom odredjena roka od dviju godina u

---

7. Propovjed sv. Ambrozija (to je netočna oznaka, jer je bakropis po sv. Patriciju, o kom govorasmo iz crkve Giovana di Verdara u Padovi).
8. Martin (sličan slog sv. Ferdinanda).
9. Sv. Ferdinand (ili sv. Jacopo a cavallo).
10. Sv. Terezija, Ambrozio i sv. Rok.
11. Svetci obitelji Crotte označeno: „il reciso capo di S. Aless. a. ss. Lupo ed Adelaide principi di Bergamo suoi Genitori.
12. Tarquinij i Lucretia, široko svjetlo (mali listić).
13. Cleopatra i Antonius (Convento di Nabal). Ovaj bakropis nije po slikah pal. Labbije već po svoj prilici po Petrogradskoj slici. —

14—15. Čovječje krieposti sa četiri evangjelista (Loš slog).

16. Mletačka republika i Neptun, po slici u Duždovoj palači, dvorani di quatro porte, spada u najbolje radnje Tiepolove, slogom, bojom i nacrtom.
17. Apotheosa slikarstva i vajarstva. Za strop.
18. Venera i Gracije. Za strop.
19. Istina slavlje slavi nad lažju.
20. Slavlje. Za strop.
21. Allegorija.
22. Rieka. Allegorija.

23—25. Allegorije.

26—56. Glave iz slika i po študijah otca si.

57—60. Sitne študije.

61. Po drugi put evangjeliste.

toj službi. — Godine 1763. pozva ga Carlo III. Bourbonski u Madrid, da tamo uresi

---

62. Vestalske djevice, osobito razdjelbom svjetla odlična.
63. Sv. Franjo Paola, netreba zamieniti istoimenom slikom od samoga Domenica. —
64. Martyrium sct. Agate po slici u Padovi. Ovaj nam list pokazuje kakovoga je učina svjetlosjenom bila ta Tiepolova slika.
65. Sv. Roza, Katerina i Agnesa po slici u Jesuita. Nekoliko allegoričnih slogova za strop označeno je opazkom: u „Petrogradu" a Ch. Blanc ih pripisuje Domeniku.
66. Dva lista puta u Egipat, označena su kao radnje Tiepolove.

Lorenzo Tiepolo, *napisao je na bakar po otcu:*

1. Veliku ploču, predstavljajuću svetca koj se moli Bogu otcu da oslobodi grad od kuge. Ovo je remek-posao Lorenza Tiepola i toliko različan od inih mu i kasnijih radnja, da je vrlo vjerojatno sudjelovanje otčevo pri toj radnji.
2. Diete Isus nošeno angjeli, nad njim Bog otac.
3. Odyssej i Calypso.
4. Mitologički slog za strop.
5. Veliki slog za strop.
6. Armida i Renand u predelju.

7—11. Slogovi za Ariosta. U katalogu Domenikovu nabrojeno je te vrsti štampa, ali medju njima nisu sve pripisane Lorenzu.

12. Rinaldo, gledajuć se u štit. —

kraljevu palaču. Tu umre 27. ožujka 1770. iza kratke bolesti.

Tiepolo bijaše značaja ljubezna, kako to spominje tajnik biskupov u Veroni, koji gla-

---

Ostali bakropisi Lorenzovi, n. pr. Columbus, lošiji su i ni s daleka nenaliče sub 1. spomenutomu.

Pridodajuć još popis bez iznimke loših i slabih bakropisa i bakroreza drugih umjetnika, nadam se, da sam sastavio najtočniji katalog štampa Tiepolovih. —

Izim Tiepolovih sinova u bakar su rezali Baptistova djela još sljedeći umjetnici: Svetu obitelj bježeću u Egipat rezao Berardi; S. Josip, Isus u Getsemani rez. S. Scataglia; Storie sacre, Sv. Franjo, Josip u Egiptu, Antun abas, S. Ilario, S Girolamo, S. Benedetto sa 5 inih svetaca, S. Tereza rez. Monaco; put sv. Križa rez. Scataglia; Isus na Golgoti rez. Giampicoli nećak glasovitoga Marka Riccia. Ista slika rezana je Monacom, ali po crtici, dakle promjenami. Uzašašće Madonne i sv. Katerina rez. Wagner; Isus u Getsemani rez. Richter; Niemci potučeni Cornarom rez Zuchi; Kleopatrin pir, rez. Monaco; krunitba Madonne rez. Chiarottini; 4 prizora pokladna rez. Schmidt; Studie rez. Balzer i Oestereich; 2 allegorije rez. Leonardis; nekoliko študija rez. Alesandri i Scataglia. Spominjem ovdje deset manjih listova dosjetaka, po drugi put izdanih, koje se nečine original već kopija po prvom izdanju; mislim bo, da ih je Tiepolov prijatelj Monaco rezao, pošto je to izdanje i likom po njem rezanim uresio. Dafnu rezao je Gregori, Sv. Antoniu rezao Rosari. Vjeru, nadu, milosrdje i Abrahama, koj se klanja trim andjelom, rezao Monaco. Ova po-

sovitog slikara pjesmom proslavi, bijaše liep[10] i ugladjena ponašanja čovjek, življaše po gospodsku, kako Longhi veli, a čini se, da je i u obiteljskih odnošajih sretan bio. Dva sina i dvie kćeri bijahu mu učenici i nasljednici. Od sinova bijaše Domeniko znamenitiji, a Lorenzo slaba sjena otca si. Kćeri spominje Nagler, te veli, da su slikale; nu od njihovih djela nema ništa autentična. — Vjerojatno je, da su skupa sa sinovi pomagale otcu pri izradjivanju većih posala. Tim će se i protumačiti, kako da u dvoranah, Tiepolom urešenih, često imade toli loših i slabih komada.

Izim svoje djece imadjaše Tiepolo još više učenika, a to su: Fabio Canal, slikar kube u Ss. Apostoli i drugih crkvah mle-

---

sljednja kompozicija se razlikuje od one u Udinah. Madonnu rezao Grivelari; pastire koji se mole Isusu rezao Monaco; Sv. obitelj bježeću u Egipat rezao Wagner.

Monakovska, Mletačka, Bečke i Rimske biblioteke neimaju inih bakroreza. Najpodpunije sbirke i glede tog slikara svakako su Albertina i dvorska biblioteka u Beču.

[10] Ima tri Tiepolova portreta. Jedan slikan Nazzari-em a rezan Cattiniem, drugi slikan i rezan Longhiem, treći risan i rezan Monakom.

tačkih, zatim Francesco Lorenzo i Gherardo Colli di Lucca, slikar kube u palači Colonna u Rimu, koj tim svojim djelom glede jasnosti boja nadmašuje Pozzi-a i istoga Pietru da Cortona, toliko hvaljena rad plafonda u Barberinievoj palači.[11]

Herbart opominje, da valja uživati i vršiti svaku struku umjetnosti na pose, taj se savjet čini vrlo jednostavnim dapače suvišnim. Pa ipak su griešila stoljeća proti tomu načelu, a još i danas imade mnogo učenjaka i umjetnika, koji u muzici slikovnost traže, a slikarstvo mjerilom plastike mjere.

Prošloga stoljeća griešilo se je mnogo u tom smislu i to time, što je slikarstvo zamašilo odviše u plastiku i u istu arhitekturu, a uz tako odviše razširen upliv izgubilo je ono i na svome polju nuždnu umjerenost, te dotjeralo slikovni princip ad absurdum.

Punim pravom odsudiše povjestničari umjetnosti dobu te bludnje i pretjeranosti, ali kraj toga zabaciše i ono, što ta doba do-

---

[11] U novije doba uasljeduju Tiepola u Rimu prof. Maccari, Faustini i dr.

broga proizvede. Svaka reakcija s početka odviše je oštra.

Tim ćemo si raztumačiti moći, kako svi pisci umjetnosti jednoglasno do sad R. Mengsa podigoše nad Tiepola. Mengs je slikar bez talenta, puki teoretik i ekletik bez ikakove originalnosti, čovjek jedino te zasluge, da se je dosljedno opirao barokizmu, dočim mu je Tiepolo koncesije činio, rabeć medjutim često vrlo vješto slobodu i osebnost toga štila.

Poviest umjetnosti prošloga vieka posve je zapušteno polje, te bi vrlo zanimivo bilo obraditi ga. U svakoj pako poviesti barokdobe umjetnosti imao bi uz Bernini-a prvo mjesto zauzeti Tiepolo. Ni jedan ni drugi nemogahu se oteti uplivu svoje dobe, nu Tiepolo nezadje nikada tako daleko na stranputice kao Bernini, koj dotjera do najveće pretjeranosti i izpraznog bombasta plastiku i arkitekturu, dočim je Tiepolo pokušao regenerirati slikarstvo sliedeć trag velikoga P. Veronesa. Bernini je svestran talent, Tiepolo izključivo slikar, ali je s toga i broj umjetničkih grieha Berninievih veći. Bernini sliedio je starije uzore samo kadkada, kao

arkitekt, inače držao bi se čisto svoje samovolje i najnevaljanijih mušica svoje glave, — Tiepolo učio je nesamo Veronesa, već istog Albrechta Dürera pomno, motreć ipak prije svega narav.

Nije moguće kronologično nabrojiti i opisati svih Tiepolovih djela, pošto suvremeni pisci jedino spominju, da slike prve kapele na lievo u crkvi „dei Scalzi" u Mletcih spadaju medju prve radnje mladjahnoga još slikara a sv. Diego u Aranjuezu da je posljednja. — Sam Tiepolo niti je na svoje slike običavao pisati vremena niti istog imena. Nepreostaje dakle ino, već sliediti postupak Domenika Tiepola, koj je izdao (nepodpun doduše) katalog djelâ svoga otca, te razdielio slike po obliku i predmetu.

G. B. Tiepolo bijaše osobito slavan freskista. U svojih slikah na liepu, nesamo da se je pokazao kao darovit kolorista, već je i kao tehnik u toj struci dotjerao slikanje na liepu do velike savršenosti, Zasluga tim veća, čim je prije Tiepola ta otmena vrst slikanja već skoro propala bila.

Izvanredna vještina, koju si je Tiepolo stekao u slikanju al fresco, osobito mu je

dobro došla bila pri slikanju stropova i svodova.

Već Corregio počeo je bio slike na plafondu slagati po načelu illuzije i dosljedne perspektive — ostali slikari klasične renaisance smatrahu strop razapetim sagom, te slikahu na njem svoje slike, kao da su opredieljene za vertikalne zidove.

Već slikari 16. stoljeća počimahu u Mletcih na prije spomenuti način slikati strop (plafond), a doba barokizma usavrši i dotjera taj način do skrajnih konsekvencija. Tiepolo lativ se te vrsti slikanja svojim velikim talentom i slikarskom vještinom, načinio je veleliepih plafonda u takozvanoj „perspective curieuse“, ali baš u toj struci počinio je i najvećih grieha pretjeravanjem i prevelikom dosljednošću.

Nepoznavajuć Madrida i Würzburga, spomenuti moram kao najbolju sliku na kubi veliki affrescho u crkvi „dei Scalzi“ u Mletcih.

Andjeli nose kuću Madonne u Loretto. Sav je prizor slikan kao da ga gledalac sbilja vidi od ozdo. Razdjeljenje svjetla, krasota madone lebdeće s djetetom Isusom nad kućom i angjeli vanredne su ljepote, a po-

što je i predmet tomu načinu perspektive vele prikladan, neće nijedan ini Tiepolov rad te vrsti ovoga djela nadmašiti.

U crkvi dominikanaca „al Rosario“ na stropu tri su affrescha Tiepolova. Madona se ukazuje sv. Domeniku, apoteoza sv. Domenika i svečańost sv. Rosaria, utemeljena sv. Domenikom. — Ova srednja najveća slika, najljepša je od rečenih triju a nije ni tako pretjerana kao apoteoza, na kojoj su tabani tik uz nosnice sv. Domenika, što lje nije liepo!

Tiepolo u rečenom boljem affreschu pokazuje, što slike u palači Labija i malne sve oltarske slike potvrdjuju, da je za njegov umjetnički značaj prava nesreća bila, što je tolike svodove i stropove za slikanje dobio.

Čovjek izvanredno darovit, perspektivu razumievaše kao riedko tko, težkoća zadaće podraživaše ga da pokaže svu svoju vještinu, a to bijaše često na uštrb ljepoti. Neobziruć se na to, da je prečesto čovjeka s najneljepše strane prikazati morao, bijaše mu velika radost, kad je gledaoca u čudo staviti mogao. Slikajuć tolike leteće i lebdeće osobe, bijaše naviknuo raditi bez učenja naravi, a

toga nemogu za duže vremena bez velike štete ni najveći umjetnici činiti.

Na svojih stropovih Tiepolo skoro izključivo za tim ide, da naša subjektivna čuvstva zaokupi, ali s toga baš glede te vrsti slika objektivno estetičan sud nije povoljan, te riedko kad po koje mu djelo od sveobće osude izuzeti može. U ostalom tko Tiepola samo po slikah na stropu sudi, taj ga nepozna.

Jedno od ljepših djela Tiepolovih jest slika krunisanja Madonne u crkvi „Pietà“. Veličanstvena je to kompozicija, u kojoj mu se velik talent takodjer sjajno pokazuje. Sveto trojstvo, koje „madonu“ u nebu dočekuje, razmaknuto je perspektivično, te time prouzrokuje vele karakterističan učin. Angjeli na okrajcih okvira svirajući, nisu pretjerano prekraćeni, te se vrlo zanimivo i slikovno prikazuju. Kolorit te slike vrlo je zračan i skladan, protustavbe nisu tako oštre, kao u do sad spomenutih.

Spominjem ovdje odmah 5 slika u Scuoli del Carmine. Na srednjoj velikoj ukazuje se Madonna svetomu Šimunu, na četiri su manje slike angjeli. (U bakar je rezano svih

5 slika Domenikom Tiepolom.) Dočim skup angjela sa madonnom spada med najljepše, to angjel s desna sv. Šimuna jedna je od najružnijih figura Tiepolovih.

U s. Giovanni e Paolo ima u jednoj kapeli na strani na stropu obla slika lošijeg sloga.

Zanetti nabraja Tiepolovih slika još u više crkva.[12] Od tih je nekoliko porušeno, kad se je utemeljivao „giardino publico". Affreschi su tom prilikom naravno propali, a dvie su uljem slikane slike u akademiju prenešene. Jedna predstavljajuć madonnu sa nekoliko svetaca velikom je savršenošću i slikovnim talentom načinjena, uz riedku karakterističnost nacrta; — druga, predstavljajuća „našašće križa" opredieljena je za strop, dakle lošija. Prva je, čujem, iz crkve S. Maria de Consolazione, a druga iz

[12] Podpunosti radi navesti ću ovdje i te slike koje nevidjeh: u crkvi sv. Apolinare Madonna sa svetci; u svt. Pavlu sv. Pavo pred tiranom; u sv. Eustahiju mučenictvo sv. Bartola, u sv. Teodoru sv. Petar i Pavo, u sv. Julianu Madonna sa sv. Josipom, u crkvi sv. Trojstva sv. Franjo, u sv. Cosma i Damiano midna zmija, u manastiru opatice sv. Tereze: evangeliste.

crkve kapucina „a Castello". — Ostale slike iz crkva, a mnoge iz privatnih palača prodane su u inozemstvo, a ponajviše u Francezku, gdje dan danas Tiepola ne samo umjetnici, nego i ljubitelji umjetnosti vrlo ciene.[13] Vidio sam takovu jednu sliku kod nekog mletačkog antikvara prodanu za Francezku.

U Mletcih ima još sljedećih Tiepolovih djela:

U palazzu Dolfino 10 velikih slika, predstavljajućih slavlje Coriolanovo. U pal. Sandi na stropu četiri alegorije o riečitosti i Achil, kako ga Odysej nadje medju kćermi kralja Lycomida Neki Jacopo Zorzi, na Zatteri imadjaše „Sabinjanke." U kući Zenobio više slika u jednoj dvorani.

O svih tih slikah ovdje napose govoriti nemožemo, te ih navadjamo samo, da što podpunije Tiepolova djela nabrojimo. Ch. Blanc spominje dvie sličice u princesse Matilde (Rue Courcelles), „tableaux de la plus jolie couleur et pleins d'esprit".

---

[13] Velehvaljeni Baudry-evi affreschi u novoj operi Parižkoj inšpirirani su u dobrom smjeru Tiepolom.

Izvan Mletaka ima u Italiji slika Tiepolovih na stropu još u Milanu, Veroni (u palazzo Canossa), u Napulju, u kralj. villi Sta na Brenti blizu Padove, i u nadbiskupskoj palači Udinskoj.[13] U toj palači u drugom katu urešen je strop jedne dvorane sa pet Tiepolovih slika i to u sredini Salamunov sud, a na okolo u četiri medaljona četiri svetca. — Na srednjoj slici vrlo je originalno Tiepolo smjestio dva mramorna giganta sa Udinskoga trga kao nosioce baldachina nad kraljem Salamunom, a sva je slika služila glasovitomu novomu slikaru Makartu za podlogu njegovoj velehvaljenoj „Katarini Cornaro."

Pošto je strop te dvorane nizak, približuje se slog ove slike više vertikalnim njegovim radnjam, te ima svih njihovih pred-

[13] U pal. Baglioni u San Castianu ima dvorana alfresco. U s. Prodoscimu u Padovi slika je s. Josipa s Isusom. U sv. Luciji: Sv. Luca nad vrati campanila. U sv. Massimu Ivan Krstitelj u pustinji, počivanje sv. obitelji. U Udinah u katedrali andjeli en clair obscure (ja ih nemogoh naći). U Vasconu blivu Treviza: Sv. Lucija. Rimska obitelj Maldura imade liepog Tiepola: Madonnu sa sv. Urbanom. Galerija u Parmi: Madonu Charles Blanc spominje sliku u Biadeni. —

nosti. Prednost pako slike leži osobito u razdjelbi skupova, svjetla i sjene i koloritu. —

U toj nadbiskupskoj palači imade i jedna Tiepolom slikana loggia, u kojoj su na svodu 3 slike, a od tih je najljepša „žrtvovanje Izaka," što se sjajna kolorita, riedke prozračnosti i žive karnacije liče. O ostalih progovorit ćemo niže. — Na stropu stubišta naslikan je pâd angjela na način onda običajan. Vrag se ruši kroz okvir, ko da je to prozor na kubi, glava mu prekriva komad tog okvira. Neuzevši u obzir toga barokizma, slog je jasan, jednostavan i liep.

U kraljevskoj palači Madridskoj naslika Tiepolo više svodova .... quivi demoro con largo stipendio per lo spazio di ott'anni... per dipingere alcune volte del palazzo nuovo... i to isto vrieme sa Raf. Mengsom, takmeć se s njime, kako no stari englezki katalog Cambridge-ov veli. — U dvorani tjelesne straže naslika Vulkana, gdje na molbu Venere za Eneja oružje kuje. —

U sljedećoj dvorani izradio je alegoriju: Španiju, jašeću na lavu posred olimpijskih

bogova. U četiri kuta su lunete en grisaille t. j. sivom bojom slikane.

U priestolnoj dvorani divio se je sav sviet krasoti slike, kojom Tiepolo uresi svod. Provincije Španije i Indije sa svojimi proizvodi i raznolikimi nošnjami, vjerozakon, moć, veličinu i ine atribute države sjedini on u veliku jednu kompoziciju. Osobito hvale poeziju sloga, riedku vatrenost i „divni" efekt, a sve to, kako veli pisac, koj o tom pripovieda — „posve novimi sredstvi". Spominje nadalje osobitu istinitost karakteristike i krasotu, kojom su uzgredne stvari izradjene.

Enthusiazam kojim o toj velikoj slici svi govorahu, pokazuje, da je Tiepolo tim djelom stvorio remek-djelo, dostojno priestolne dvorane ove velike i od starine toli slavne države.

Spominjuć još na posljedku kubu u palači Labia vraćamo se u Mletke, gdje od Tiepola u istoj palači imademo navesti glavno mu djelo u Italiji, a to su dva freska što pokrivaju osovne zidove velike dvorane.

Niti Nagler niti Charles Blanc nespominju tih slika, a baš su ove kadre, više nego

ikoje, pokazati sve façette duha Tiepolova u najljepšem sjaju.

„Kleopatra praćena Antonijem ulazi u ladju“ i „Kleopatra stavlja biser u vino, da Antoniju tim svoje štovanje izkaže.“

Veličanstvena, Mengozzi Colonnom slikana arkitektonična dekoracija dieli i resi dvoranu, te se na dva glavna, prozori neprobijena zida, otvara u dva slavoluka. — U ta dva slavoluka razvijaju se dvie rečene scene u neobičnom sjaju, bogatom slogu i riedkom slikovnom ljepotom. — Protustavba svjetla i sjene isto je tako kriepka i liepa kao što su i protustavljene boje dostojne prvih kolorista Mletačke škole. Karakteristika je izvanredna što se tiče izraza finoće, uljudnosti i slavlja.

Medju arkitekturom na desno i na lievo prati nekoliko uzgrednih figura glavni prizor, doduše samo nekoliko glava brkatih orientalaca, ali vriednih da se u njih sredrnja kompozicija reć bi razpline. U razredbi i arkitekturi sjećaju te na slike Paola Veronesa a i odjeća je po njegovu primjeru na način Mletački 16. stoljeća krojena, stoga su osobito suvremenici, nazivali Tie-

pola imitatorom Pavla Veronesa. Imitirati će reći neimati sam u sebi tvorne sile, te stoga nasljedovati drugoga. U tom smislu je to osuda, izrečena uslied posve površna motrenja, a osuda zaista nepravedna, jer uzprkos tomu, da je Tiepolo Paola Veroneza učio, i na njem mnogo naučio, uzprkos tomu da si je osobito njegova koloristična načela prisvojio, ostaje Tiepolo sam svoj. Oštra karakteristika, pikantno risanje i tehnika, duševno motiviranje, bistrina i oštrina kolorita, — to je Tiepolova svojina.

U njegovih djelih osjeća se bolja struja i liepa tradicija, u čistijem višem smislu nego u Raf. Mengsa, koj ime imitatora zaslužuje; jer nosi tudju odjeću, neshvativši duha onoga, čija je. Toli veliki talenti kao što je Tiepolo nisu nikad imitatori, — to bivaju duševni slabići i marljivi inače, ali malena talenta ljudi.

Svod u toj dvorani palazza Labia isto je tako loš, kao što su glavne slike izvrstne, figure nad slavolukom tako su slabe, da u njih mnijem vidjeti djela njegovih pomoćnica kćeri.

Od affreska u Mletcih, koji se nenalaze na stropu, imadem još spomenuti one u crkvi „Scalzi“, kojih nisam nabrojio, govoreć o svodovih u toj crkvi. — To su slike namienjene uresu kapela. Isus tješen andjelom, slikan je kao imitacija reliefa, pred kojim dva, reć bi u istinu živa angjela sa trnovom krunom i čavli lebde. Ta su dva angjela prava naslada svakomu umjetniku, a kako već rečeno, jedna od Tiepolovih najprvih radnja.

U ostalih su kapelah vizije Sv. Domenika i sv. Terezije slikane. Ch. Blanc svod sa sv. Terezom naziva „magnifique et absurde“, što je u tom slućaju u istinu vrlo prikladna rieč, jer se u tih slikah prikazuje sva vještina Tiepolova i sva ludost dobe, koja je svojim pljeskom toli darovita čovjeka na takove stranputice zavodila. Osobito vrstnoće svjetlosjene odlikuju i te, inače u slogu pretjerane slike. Sve u svemu uzevši reći ćemo ipak, da Tiepolovi freski ovu inače neznatnu crkvu čine jednim od najznamenitijih spomenika slikarstva prošloga stoljeća.

Izvan Mletaka navesti imademo još ostale, običnom perspektivom slikane freske u

Udinah. Tri su to slike u loggi. Dvie s kraja osobitim su humorom izradjene, ali samo improvizacije glasovitoga slikara. Predmet im je: Sara, kojoj angjeo navješćuje da će roditi, i Abraham, koj se trim angjelom klanja. Velika je težkoća izbjeći karikaturi, kad se hoće što šaljiva naslikati, a preko mjere humora nebi baš dolikovalo bibličkomu predmetu. Sara i Abraham i s te su dakle strane zaslužne figure, a same po sebi pune karakteristike.

Freske Würzburžke opisuje Nagler, napose vjenčanje cara Fridrika Barbarosse. Apollo caru dovodi zaručnicu, Bacho, Venera, Ceres i drugi bogovi ga sliede, car kao na zemlji stojeć dočekuje sa svojim dvorom zaručnicu, koju mu iz neba vode. S desna i s lieva te slike dvie su druge; jedna predstavlja prizor, gdje Würzburžki biskup Harald vjenča cara, a druga prizor, gdje Fridrik prima kneževinu franačku. Osobe pratnje careve porazdieljene su u manje prostore medju glavnimi slikami. Tu ima i nekoliko likova radnika i umjetnika, koji nadbiskupsku palaču sagradiše. Nevidivši slika, nemogu svoj sud o njih izreći.

Dosad spomenuti freski većinom nisu u bakar rezani, te istom u najnovije doba fotografijom mnogobrojnijem obćinstvu pristupni.

U svojih slikah na liepu pokazuje Tiepolo samo jednu stranu svoga mnogostranoga talenta, to jest lahkoću proizvadjanja, tanki osjećaj za protustavbu svjetla i sjene, riedku bistrinu sjene i polusjene, vanredno poznavanje perspektive. U ostalom su mu sve slike, koje su na liepu radjene, manje sgotovljene. On je u njih često samo daroviti improvizator, kadikad pretjeran, često površan, ali uviek zanimiv. Ogledalo svoga vremena, kao svaki pravi umjetnik pokazuje nam on uz sve vrstnosti u mnogobrojnih freskih i pogreške svoje dobe; dočim u svojih uljem slikanih djelih nadmašuje sve suvremenike. U tih je umotvorih uza sve ostalo još i savjestan, točan radnik.

Tehnika na liepu sili umjetnika, da manje više dekorativno slika, te pojedinosti zanemaruje, dočim slikanje uljem dopušta mnogo veću savršenost.

Liberi, Cignaroli, Franceschini i drugi Tiepolovi suvremenici prenesoše na svoje

uljem slikane radnje stil liepa, te tako propadoše u izpraznost i površnost; — slikati što brže, bijaše im velika zasluga, steći novaca jedini cilj. Tiepolo pako u svojih je uljem slikanih radnjah tolikom ljubavlju i marljivošću proučio narav, da mu je taj študij i kod freska često hasnovit bio.[13] Veličanstvenost koncepcije i bogat kolorit, zanimiva savršena tehnika, odlikuju izim toga Tiepolova uljem slikana djela isto tako kao i njegove freske. Da se je Tiepolo rodio u u sretnijoj dobi, mogao bi se bio takmiti s najboljimi umjetnici svake epoke — ovako i kod slika te vrsti kad kad s obzirom na dobu suditi imademo.

Profanih slika Tiepolovih na platnu ima malo. Ako nebrojimo onih, koje medju bakropisi spomenusmo, imat ćemo navesti samo: dvie slike u Würzburga, predstavljajuće zvjerad, — nadalje za saksonski dvor slikane, a sad kako vele u Petrogradu nalazeće se slike: „Cesar u Aleksandriji“ i nova

---

[13] Pripovieda se, da je i Tiepolo jednu za onda toli obljubljenu okladu učinio, te za 10 sati „posljednju večeru“ naslikao, srećom se to nigdje u ozbiljnih radnjah neopaža.

variacija Kleopatrina pira; — konačno „Veneziu“ u duždovoj palači, dvorani di quatro porte.

O slikah bajoslovnih raznimi umjetnici rezanih, nitko nepiše gdje su,[14] i kako su slikane; razrediti ih dakle točno nije moguće.

Kao portretista Tiepolo nije ništa znamenita učinio. Portret jednoga prokuratora u galeriji Stampiglia Querini u Mletcih zanimivo je slikan, ali pretjerano karakterizovan. U crkvi „Scalzi“ nad oltarom naslika Tiepolo vlastiti lik al-fresko, u Würzburgu nekoliko umjetnika kakono spomenusmo.

Većina slika Tiepolovih opredieljena je za oltare.

Najljepša meni poznata tih oltarskih slika sad je u Padovi i to u gradskoj galeriji, a bijaše nekoč u crkvi sv. Ivana de Verdara. Predstavlja sv. Petricija, koj izgoni djavola iz jedne žene, (a ne ko što Nagler veli, prodikujućeg sv. Ambroziju). Svetac u svećeničkom plaštu na jednoj estradi stojeć, blagosiva bolestnicu. Uz njega je nekoliko sve-

---

[14] U antiquara Faenze u Mletcih vidio sam veleliepog Fauna sa amorettom se šaleć.

ćenika u ornatu, medju tima jedna glava osobite ljepote. — Po ljepoti iza ove slike sliedi oltarska slika crkve SS. Apostoli u Mletcih, predstavljajuća sveticu, koja se pričešćuje. Slika je manja od prvo spomenute, te ju ne doduše u kompoziciji, ali finoćom nacrta i savršenošću izradjivanja nadmašuje.

Sigurno čitavo prošlo stoljeće, neizuzam ni Angeliku Kaufmann ni Pompeja Bottonia, neima slike koja bi se s ovom uzporediti mogla.

Mnogo se je govorilo u svoje vrieme o sv. Agati, oltarskoj slici Tiepolovoj za crkvu sv. Antuna u Padovi. Algarotti ju u zviezde kuje,[15] Rosetti ju brani polemizujuć oštro proti Cochinu. Ja o toj slici nemogu suditi, jer je posve pokvarena i ničim više nenaliči Tiepolovim radnjam. Prilikom nekog požara patila je mnogo[16] pa joj je zatim neki Bonaldi popravljajuć ju, posljednji udarac dao; jer u Italiji će reći „ritoccato“ posvema izkvareno.

---

[15] Saggio sopra la pittura d. Cav. Algarotti (pag. 107).

[16] Sia che questo quadro fosse molto risentito del incendio 1749. . . Doc CXXV. bas S. Ant.

Crkva s. Rosario u Mletcih ima vrlo liepu oltarsku sliku Tiepolovu, predstavljajuću tri opatice svetice s Madonnom. Izraz pobožnosti i božanske ljubavi tolikim je osjećajem slikan, kao da ju je kakav quatrocentista zamislio.

Medju Tiepolove bolje radnje imadu se brojiti i slike: sv. trih kralja u monakovskoj pinakoteci,[17] sv. Tereze u bečkom belvederu i sv. Ferdinanda u peštanskoj galeriji.

U crkvi s. Alvisia u Mletcih dvie su velike slike, od kojih samo križ nosećeg Isusa za rad G. B. Tiepola držim, dočim je šibanje Isusovo po svoj prilici od sina mu Domenika. U sv. Ambroziu u Milanu hvale brodolomlje sv. Satira osobito glede svjetlosjene.

U Španiji vele, da je oltarska slika crkve sv. Paskvala u Aranjuezu najbolja, a ima ih liepih još u raznih konventih i crkvah, to su: S. Concezione, S. Giuseppe, S. Francesco, S. Carlo, S. Antonio i S. Pietro Alcantara.

---

[17] U kompoziciji raznolika od slike u Aranjuezu, koju je T. sam na bakar pisao.

San Giacomo a Cavallo ista je slika, koja pod imenom sv. Ferdinanda galeriju Peštansku kiti. Vjerojatno je, da je Eszterhaszy bivši poslanikom u Madridu, tu sliku nabavio, jer je bakropiz u sbirci Domenikovoj označen riečju „Madrid.“

Svetac na bielom konju, a uz njega kao koloristička protuslavba klečeći crnac. Istina je da se taj slog teatralnim nazvati može, ali je u svoj razredbi skupova, u velikoj širini svjetla, u ljepoti nabora, koje kretanje konjanikovo označuju mnogo velike slikovne ljepote.

Umjetnikova najbolja djela nisu uviek gotove slike. Često ima u crticah (skicah) više osjećaja i duha, negoli je moguće uzčuvati u velikoj, izradjenoj slici. Velikog je umjetnika svojstvo i zasluga, da je kadar uzčuvati i u slici lahkoću duha i neposrednu inšpiraciju crtice.

Tiepolo znao je to vrlo dobro, kao riedko koj ini umjetnik, a njegove nam crtice stoga daju više naslade, jer znademo, da to nisu slučajnosti kista, nego učin volje i znanja, što nam se ljepote tu ukaže.

U red crtica brojimo ne samo bojom izradjene, nego i na bakar crtane, a to su bakropisi, koje od bakroreza t. j. gotovo izradjenih djela te vrsti lučiti imademo. Od Tiepola imademo vele zanimivih crtica jedne i druge vrsti.

Najzanimiviji prve vrsti svakako jest, bivši Gsellovoj galeriji „Henrik III. dolazeć u Mletke“. Ima u duždovoj palači jedna slika, koja taj prizor predstavlja i to dosta lošo i nevaljalo. Čini se dakle, da je Tiepolo ili htjeo polučiti promjenu te slike, ili da je hoteć samo sebi zadovoljiti naslikao taj abozzo, pokazav tim, kako bi on takova šta shvatio bio. — U ilustrovanom katalogu rečene galerije bijaše fotografija te crtice, svaki poznavalac umjetnosti dakle imade prilike osvjedočiti se kakovu je sjajnu kompoziciju i prekrasnu sliku sviet tim izgubio, što je ta crtica ostala neizradjena; — zaista bi to bila Tiepolova najbolja slika.

Baron Rotschild ima takodjer liepu crticu, koja je za vrieme svjetske izložbe u austr. muzeju izložena bila. U Lichtensteinovoj galeriji u Beču su dvie od kojih je jedna, Richterom kako već spomenusmo u bakar

rezana. Profesor Maccari u Rimu imade dvie liepe crtice, predstavljajuće prizore iz staroga zakona. — Rečeni professor precrtao si je jednu sliku Tiziana u Mletcih, pa ju uz te dvie crtice objesio, a Tiepolo kraj tog nije štetovao učinom! Knez Odeschalchi u Rimu ima takodjer dvie crtice od Tiepola, kojih vidio nisam. — U nekoliko antiquara u Rimu ima crtica Tiepolovih, nu tu valja biti na oprezu, jer je većina takovih stvari kopija po slikah Tiepolovih. Jedna tih crtica na prodaju, bijaše stoga zanimiva, što bi, da se authentičnost njezin dokaže, posvjedočila, da je Tiepolo, bivši u Španiji, radio posljednjih godina svoga života pod uplivom Murilla. — Da li mu to bijaše na uštrb originalnosti ili na hasnu, o tom bi se naravno samo suditi moglo na temelju njegovih djela u Madridu.

Mnogi veliki i znameniti slikari osobito nizozemske škole odlikovahu se kao bakropisci, našav u toj tehnici mogućnost nesamo umjetničkom lahkom i brzom izrazu svoje ideje, već i sredstvo pomnožiti najneposrednije i bez ikakova tumača svoja djela.

I Tiepolo latio se je rado te tehnike, toliko primjerene njegovu talentu, te nam je ostavio preliepih djela na bakru pisanih, koja su nesamo slogom izvrstna, nego pače tehnikom nova.

Velika ploča sv. tri kralja, glavno mu je te struke djelo. Nabrojismo sve Giovannove bakropise. Domenikov katalog uz tu veliku ploću samo još donaša 24 lista „Capriccia". Opisati ili tumačiti te dosjetke na papiru nije moguće. To su sukus i sjedinjenje slikovnosti. Svaki je list čist motiv, zanimiva pomisao, velikim duhom fiksirana dosjetka. — Opisom bi se samo postigla kriva predstava, jer su ti nacrti čist sjaj osebne misli Tiepolove, koju nitko za njim zamisliti nemože na temelju kakove rieči. Žene, fauni, vještice i vještci, sove, orientalci, ruševine i kosturi ljudi i životinja jesu materijal, kojim Tiepolo te svoje misli izražuje.

Prispodobimo li bakroreza Tiepolove i njegovih sinova s ostalimi, po Tiepolovih slikah načinjenimi — morati ćemo sud izreći, da su jedino sinovi velikog slikara i to osobito Domaniko, njega shvatili i do-

stojno reproducirali. Što god vidjesmo reprodukcija inih bakrorezaca — sve to ni s daleka nenaliči rečenim djelom. Tiepolo je u proizvodih svih inih bakrorezaca posve ubijen, tako da bi po tih loših radnjah lahko tko o samom Tiepolu kriv sud izreći mogao. — Listovi „Capriccia", rezani po svoj prilici po P. Monacu još su razmjerno najbolji, nu nisu ni sjena originalnim, punim duha listovom samoga Tiepola. Pošto su samo jednostavno sa „Tiepolo" signirani, valja ih pozorno razlučiti od originalnih radnja. Glede tehnike valja primietiti, da je Tiepolo na bakar pisao sasvim novim načinom, nekrižajuć obično crte, samo opetovanom grizbom (Aufätzung, rimorsura) učine svjetlosjene stvarajuć. Bakropisi su mu kao i slike — sjajni, svjetli a nada sve slikovni!

Ako naravno i nemožemo poprimiti zanešeno stiha prevelikog suvremenog štovatelja,[18] koj pjeva:

De primi onori or dubta
Dicea chiunque noma

---

[18] Bartolomeo Lorenzo, maestro di retorica nel seminario vescovile u navedenoj knjizi.

Cadore, Urbin, Parthenope
Vinci, Bologna e Roma
Che a lor, dove l' Adriatica
Dori[19] il mar tempra e affrena
Qual suol fra gli astri Tiepolo
Lascia i secondi appena, —

to ćemo ipak po svem do sad rečenom, Tiepolu u poviesti umjetnosti dostojnije mjesto doznačit morati i priznati, da je bio najbolji slikar prošloga stoljeća i posljednji u svoj Europi slavljeni Mletčanin.

---

[19] Dori, kći Thetide i Oceana, allegorično ime Mletaka.



